

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**Andrea Mariana Morera López**

**Instantes de encontro:  
o vínculo entre música e dança como processo de criação**

Porto Alegre, RS

2017

**Andrea Mariana Morera López**

**Instantes de encontro:  
o vínculo entre música e dança como processo de criação**

Memorial crítico – reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre, RS

2017



CIP - Catalogação na Publicação

López, Andrea Mariana Morera  
Instantes de encontro: o vínculo entre música e  
dança como processo de criação / Andrea Mariana Morera  
López. -- 2017.  
119 f.  
Orientadora: Mônica Fagundes Dantas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2017.

1. Dança. 2. Processos de criação em dança. 3.  
Composição musical. 4. Composição coreográfica. I.  
Dantas, Mônica Fagundes, orient. II. Título.

**Andrea Mariana Morera López**

**Instantes de encontro:  
o vínculo entre música e dança como processo de criação**

Aprovado em ..... de ..... de .....

**BANCA EXAMINADORA**

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra .....

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. ....

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. ....

\_\_\_\_\_  
Orientadora – Profa. Dra. ....

Dedico este trabalho à minha família, em especial a nossa querida *abuela* Virginia, que nos deixou no mês de abril. Que a força, a coragem e a alegria de viver que ela nos ensinou, possam nos acompanhar sempre.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e aos professores e professoras que o conformam, por terem aceitado esta pesquisa e acreditado no projeto apresentado.

À CAPES, por possibilitar dois anos de dedicação exclusiva à pesquisa, incentivando assim a pesquisa acadêmica no campo das artes.

À minha orientadora Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas, por acreditar em mim e nos meus desejos de pesquisa, por me brindar o espaço que eu preciso para lidar com o caos criativo e por ter a sabedoria de organizar esse caos nas orientações. Agradeço, finalmente, por ser sempre um estímulo e um exemplo de dedicação à pesquisa em dança.

Aos artistas colaboradores desta pesquisa: Fernanda Bertoncello Boff e Bruno Angelo, por terem acreditado na minha proposta de trabalho e por estar ao meu lado, construindo junto comigo este percurso artístico e acadêmico.

Aos membros da banca de qualificação e da banca de defesa, pelas contribuições, pela leitura respeitosa e pelo carinho.

Aos professores e professoras e colegas do PPGAC. As contribuições e trocas realizadas em sala de aula e em viagens e congressos foram um aporte importante para esta pesquisa.

Aos amigos e artistas que colaboram de maneira indireta e até sem saber, mas que estão comigo nos momentos de solidão da escrita.

Aos colegas e amigos de trabalho do mundo do Pilates, pela paciência e pela força que me deram nestes dois anos.

À minha mãe María, pelo amor e pela força, pela constância e pelas conversas sinceras.

Ao meu irmão Fabian, por estar sempre ao meu lado, apesar das distâncias.

À minha família brasileira: Leda, Eraldo, Noely, Luciana, Ana Paula, Lucas, Isabel, João Vitor, Pedro, Klaus e Renato, por estarem comigo nos momentos importantes.

À minha família construída com amor: Bruno, Juno e Sheli. Meu muito obrigado por me ajudarem a ser quem eu sou, por me encher de amor e de fé, e por fazer parte da minha vida e da minha pesquisa. *Sin su compañía la vida no sería ni mitad de bonita.*

## RESUMO

Este memorial aborda procedimentos de composição coreográfica a partir da análise musical. Propõe, em âmbitos teórico e prático, um ambiente de criação que utilize ferramentas de análise e composição musical como recursos para a organização de células de movimento corporal. Para tanto, toma-se por fonte de experimentações e reflexões uma composição coreográfica chamada *Coisas Pelo Ar*, para pianista e bailarina, construída com base na peça homônima para piano solo, de Bruno Angelo. O diálogo possível entre o discurso coreográfico e o discurso musical estrutura a metodologia de ensaio e de criação da peça, que consiste, em um primeiro momento, em realizar uma análise do ciclo original de cinco pequenas peças para piano. Em um segundo momento, é organizada a composição coreográfica em parceria com a bailarina Fernanda Boff, e pensada a encenação da peça de música e dança como um todo. Essa trajetória de pesquisa é complementada com a coleta de dados do processo de criação, que inclui: registro das análises sobre a partitura da música, vídeos dos ensaios e a construção de um diário de bordo onde são registradas e interpretadas a evolução dos ensaios de criação, os depoimentos espontâneos dos artistas envolvidos e as reflexões sobre cada um desses encontros. Os principais questionamentos que surgem a partir da reflexão sobre a prática abarcam os conceitos de composição, interpretação, análise musical e processo de criação.

Palavras-chave: Dança – Processos de Criação em Dança – Composição Musical – Composição Coreográfica

## ABSTRACT

This memorial addresses choreographic composition procedures drawn from musical analysis. The author proposes, from theoretical and practical perspectives, a creative environment that conjugates musical analytical and compositional tools as resources for the organization of corporal movement cells. For this purpose, a choreographic composition called *Coisas Pelo Ar*, for pianist and dancer, based on homonymous piece for solo piano by Bruno Angelo, is used as source of experimentation and critical reflection. The possible dialogue between choreographic and musical discourse mark out the methodology for the piece's rehearsal and creation, which consists, in a first moment, of an analysis of the original cycle of miniatures for piano. As a second moment, the choreographic composition is organized in partnership with the dancer Fernanda Boff, resulting in the staging of the piece of music and dance as a whole. This research trajectory is complemented by the data collection from creative process, which includes: inventory of analysis of the music score, recorded videos of rehearsals and live performances of the piece, and a field journal where the evolution of creative sessions, as well as spontaneous statements and reflections on each of this sessions, are recorded and interpreted. The main inquiries that arise from this reflection upon creative practice involve the concepts of composition, interpretation, musical analysis and creative process.

Keywords: Dance – Creation Process in Dance – Music Composition – Dance Composition

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Registro em vídeo de <i>O Percurso de um Instante</i> .....	26
Ilustração 2 - Extrato da análise inicial de <i>Foguetes</i> .....	42
Ilustração 3 - Extrato da análise inicial de <i>Pó</i> .....	42
Ilustração 4 - Extrato do registro em vídeo de ensaio, momento inicial de <i>Pó</i> .....	54
Ilustração 5 - Extrato do registro em vídeo de ensaio, deslocamento inicial de <i>Folhas de Árvore</i> .....	56
Ilustração 6 - Extrato do registro em vídeo de ensaio, momento descrito de <i>Folhas de Árvore</i> .....	58
Ilustração 7 - Análise do início de <i>Foguetes</i> .....	61
Ilustração 8 - Extrato inicial da partitura de <i>Nuvem</i> , c.1 .....	64
Ilustração 9 - Extrato da partitura de <i>Pó</i> , c.8-9 .....	69
Ilustração 10 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de <i>Pó</i> , c.8-9 .....	70
Ilustração 11 - Extrato da partitura de <i>Foguetes</i> , c.1-6 .....	71
Ilustração 12 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de <i>Foguetes</i> , c.1-6 .....	72
Ilustração 13 - Extrato da partitura de <i>Folhas de árvore</i> , c.5-6 .....	72
Ilustração 14 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de <i>Folhas de árvore</i> , c.5-6 .....	73
Ilustração 15 - Extrato da partitura de <i>Folhas de árvore</i> , c.11-12 .....	73
Ilustração 16 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de <i>Folhas de árvore</i> , c.11-12 .....	74

## SUMÁRIO

<b>1. O DESEJO CRIATIVO E OS PASSOS QUE DESENHAM O PERCURSO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. RECURSOS METODOLOGICOS .....</b>	<b>19</b>
2.1 Olhar refinado sobre o discurso que se constrói em cena .....	24
<b>3. SOBRE O PERCURSO DE UM INSTANTE .....</b>	<b>26</b>
3.1 Colaborações: o texto performativo e um novo olhar sobre <i>O Percurso de um Instante</i> .....	27
3.2 Processo criativo e resultado cênico: em busca de uma totalidade específica.....	28
3.3 Seleção e organização de signos e códigos.....	30
3.4 O que permanece dos rastros e o que surge de novo .....	37
<b>4. SOBRE O NOVO PROCESSO CRIATIVO: COISAS PELO AR .....</b>	<b>39</b>
4.1 Reconhecer estruturas .....	40
4.2 Sobre o trabalho de criação coreográfica .....	44
4.3 Sobre os primeiros ensaios .....	45
<b>5. COLABORAÇÕES DO PENSAR FILOSÓFICO .....</b>	<b>49</b>
<b>6. SOBRE OS INSTANTES DE ENCONTRO NA CRIAÇÃO DE COISAS PELO AR .</b>	<b>64</b>
6.1 Organização dos ensaios de criação .....	66
6.2 A corporalidade do Bruno na performance de <i>Coisas pelo ar</i> .....	67
6.3 Exemplos da proposta .....	68
6.4 Os lugares da escuta como possibilidade de criação .....	74
<b>7. SOBRE A RELAÇÃO ANÁLISE - COREOGRAFIA .....</b>	<b>76</b>
<b>8. Considerações finais: O PROCESSO DO RESULTADO .....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>97</b>
<b>GLOSÁRIO.....</b>	<b>100</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>105</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>109</b>
Partitura de <i>Coisas pelo ar</i> .....	109



## 1. O DESEJO CRIATIVO E OS PASSOS QUE DESENHAM O PERCURSO

Pesquisar o processo criativo em música e dança. A partir desse desejo, começo a elaborar um pensamento que me permita sistematizar as reflexões sobre o meu próprio fazer artístico. Para melhor organizar a troca constante entre as minhas formações em música e em dança, complemento a pesquisa prática com o estudo teórico construído com referencial proveniente das artes cênicas. Existindo a preocupação pelo momento de apresentação, de encontro com um público, entendo que tanto dança quanto música são artes da cena. Deste modo, através do estudo sobre meus processos criativos, almejo viabilizar novas maneiras de enxergar aquilo que é feito todos os dias, em algum lugar do mundo: fazer música e fazer dança. A problemática que planteio nesta pesquisa é a criação de uma peça de música e dança, contando com a participação da bailarina Fernanda Boff e o pianista Bruno Angelo, a partir de uma metodologia de criação desenvolvida por mim em trabalhos prévios. O desafio principal consiste, justamente, na inclusão de estes dois artistas para dentro de um processo que antes fora só meu. Neste trabalho, proponho a elaboração de um ambiente de criação onde música e dança operam de maneira intimamente conectada, ao ponto de não se sustentar o discurso estético se este for segmentado numa relação dicotômica entre essas disciplinas. Como este ambiente de criação em música e dança surgiu como característica metodológica do processo criativo experimentado em minhas vivências anteriores<sup>1</sup>, o ponto de partida da pesquisa é a revisão daquelas experiências prévias, agora com a intenção de compartilhar e ramificar suas possibilidades cênicas. A proposta implica um diálogo constante entre as ferramentas analíticas e composicionais da música e as possibilidades de sua translação como recursos para a posterior organização de células de movimento corporal. Consequentemente, a análise musical é criada especificamente com a finalidade de suscitar estímulos para o movimento dançado. A organização desses estímulos é dada através de estruturas de diferentes tamanhos e características, em relação com a análise da música.

Retomando, esta pesquisa parte do estudo do processo de criação da peça de minha autoria *O Percurso de um Instante*. Essa peça foi concebida utilizando a metodologia de

---

<sup>1</sup> Faço aqui referência à minha produção como integrante do Grupo Experimental de Dança da Cidade de Porto Alegre (2010 -2011), onde conheci e colaborei pela primeira vez com Fernanda Boff, e a festivais de música e criação organizados por Bruno Angelo, onde trabalhei na produção. Saliento uma experiência onde colaborei com Fernanda Boff, oferecendo um encontro de criação para músicos, bailarinos e demais artistas interessados (Festival Babel, 2014).

criação em música e dança mencionada anteriormente. Trata-se de uma música para piano de minha autoria<sup>2</sup>, executada pelo pianista Bruno Angelo, e de uma coreografia de dança, também de minha autoria e interpretada por mim. Em dita peça, tanto pianista quanto bailarina encontram-se em cena. Para complementar este estudo, procuro me aproximar de produções textuais que abordam as artes cênicas, aprofundando deste modo os questionamentos sobre a encenação da peça. Esse primeiro momento resulta na reorganização da encenação da peça *O Percorso de um Instante* e, principalmente, na estruturação da metodologia de trabalho de composição musical e coreográfica, de modo que possa ser transmitido para outros artistas de maneira profícua. No segundo momento da pesquisa, e a partir da estruturação da proposta e do estudo de *O Percorso de um Instante*, proponho a elaboração de uma segunda peça de música e dança: *Coisas pelo ar*. A nova peça de música e dança leva o nome da música, composta pelo pianista e compositor Bruno Angelo. *Coisas pelo ar* é um ciclo de cinco miniaturas para piano. Neste caso, a música é também interpretada em cena pelo compositor, mas a coreografia é dançada pela bailarina Fernanda Bertoncello Boff. Para realizar esse desdobramento é imprescindível a estruturação dos recursos que compõem o ambiente de criação anteriormente mencionado. Sendo assim, o desafio que se impõe é a transmissão desta metodologia de trabalho coreográfico para uma outra bailarina, neste caso sem conhecimentos específicos da área da música, com o objetivo de oportunizar a apropriação da metodologia de trabalho e verificar a sua viabilidade para além do meu próprio processo criativo. Vale aqui esclarecer que esta proposta de trabalho implica a retroalimentação entre música e dança, assim como entre os conhecimentos e desejos dos indivíduos participantes. Sendo assim, a característica principal deste trabalho é a multiplicação de possibilidades de estruturação do trabalho artístico e a organização das escolhas, através da realização de múltiplas leituras possíveis do material criativo. Essa característica se evidencia durante o processo de criação, mas é também nos momentos de improviso estruturado onde podem ser testados os limites que essa organização apresenta. Em diálogo com o trabalho de Joëlle Vellet, também me mobiliza o desejo de interrogar o instante de escuta mútua entre bailarina e músico (VELLET, 2013, p.123). Para a autora, o improviso na dança serve para estudar este instante de diálogo. No caso da minha pesquisa o diálogo se manifesta tanto na música quanto na dança e, mantendo ainda uma relação com o texto de Vellet (2013, p.130), na procura de uma articulação entre uma presumível rigidez do trabalho

---

<sup>2</sup> A minha formação em composição musical aconteceu no Conservatório Superior de Música Manuel de Falla, posterior à minha formação em piano no Conservatório Nacional de Música Carlos López Buchardo, ambos na cidade de Buenos Aires, Argentina.

analítico e reflexivo e a maleabilidade do momento criativo. Portanto, instiga minha reflexão observar o instante em que se manifesta o encontro dos corpos em cena: o pianista e a bailarina, a música e a dança. No caso de *O Percurso de um Instante*, como compositora e analista posso pretender gerar instantes de encontro, e como bailarina, posso me entregar ao acaso e deixar que os instantes aconteçam no meu corpo em relação com a música, o pianista e o entorno. No caso de *Coisas pelo ar*, como analista e coreógrafa procuro oferecer caminhos para que estes instantes de encontro aconteçam. Eu percebo estes instantes, desde um olhar externo, no vínculo entre o som do piano e o movimento da dança e entre as semelhanças e contrastes das ações cênicas de pianista e bailarina.

Existe uma semelhança entre as duas peças trabalhadas nesta pesquisa: a presença de um piano (e um pianista) em cena, junto com a bailarina. Essa escolha aconteceu, primeiramente, para permanecer dentro de um campo mais conhecido em relação com as técnicas de composição (no caso da peça de minha autoria) e pela decisão de depender de menos recursos técnicos e econômicos (no caso da peça de Bruno Angelo). Por muito que possa me encantar a música de câmara, um piano pareceu a opção menos arriscada, sendo que incertezas já existem em abundância na minha hipótese de pesquisa desde o momento em que ambiciono disponibilizar a outros artistas a minha própria metodologia de trabalho. Mas, olhando as decisões e trocas de projetos que levaram à decisão final de trabalhar com a peça musical já existente *Coisas pelo ar*, descubro uma situação satisfatória. Ao deixar de lado outros instrumentos, e abandonando também a possibilidade de criar uma música eletroacústica que implicaria em outras possibilidades de relação entre música e dança, resta no palco e no ambiente de trabalho, em ambas as peças, um piano. A relação que pode se construir com um piano, considerando este instrumento como móvel que muitas famílias possuem em casa, ou talvez como antigo estudo ao qual alguém da família fora iniciado, faz com que a pesquisa se mantenha ligada a uma ideia antiga de som, intrinsecamente conectado ao seu objeto produtor. Como bem descreve Chion (1994, p. 11), inclusive na música eletroacústica se faz possível relacionar o resultado sonoro ao aparelho produtor: um computador. Sem entrar agora no terreno da música concreta<sup>3</sup>, que foge ao meu assunto de pesquisa, o vínculo presente entre piano e som, imaginário e distante, ou real e visível no palco, me parece lógico e próprio da coerência de discurso que procuro nesta pesquisa. Ao considerar tanto música quanto dança como sendo artes da cena, tomo por referência a

---

<sup>3</sup> Está contemplado no final do memorial um glossário musical, com definições e conceitos que explicam ou contextualizam os termos musicais empregados no decorrer do texto.

proposta de análise de Patrice Pavis (2011, p.131) quando sugere que é preciso estudar criticamente se a cena e a música se influenciam um ao outro, ou se funcionam como uma forma integrada. O autor utiliza a expressão “relações de força” para entender como a música e a cena se influenciam; eu proponho concentrar a análise sobre a relação que surge entre a música e a dança.

No momento em que a minha recepção do fazer artístico passa a ser a recepção de uma pesquisadora de dança, assistir espetáculos se torna mais um momento de inquietação. A curiosidade por descobrir, ou sequer imaginar, como foi organizado um processo criativo me leva a procurar semelhanças estruturais nas peças que assisto. Em outubro de 2015 tive a oportunidade de assistir um espetáculo da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker. Nele foram apresentadas três peças criadas em momentos diferentes da vida da coreógrafa, com a característica de terem sido realizadas sobre três composições musicais muito famosas. Como no caso de *Coisas pelo ar*, as três peças de Keersmaeker levam o nome da composição musical. A primeira coreografia é de 1986: *Quatuor N°4*, com música de Béla Bartók. A segunda é de 1992: *Die Grosse Fuge*, música de Ludwig van Beethoven. No programa consta o nome de um analista musical para esta peça, o regente Georges-Elie Octors. A terceira peça, *Verklärte Nacht*, é de 1995, e a música é do compositor Arnold Schönberg. Também para esta peça o programa registra a atuação de analistas musicais: Georges-Elie Octors/Rosas<sup>4</sup>. Não tendo acesso à análise realizada para a criação coreográfica, posso apenas inferir que a estruturação das frases de movimento parece responder à organização fraseológica da música. Isto se dá nos três casos, especialmente no caso da Fuga por se tratar de uma estrutura de composição musical bem definida e que se evidencia com facilidade como uma característica de superposição de frases na coreografia. A preocupação pelo vínculo música e dança parece clara, embora a presença física dos músicos não se manifeste como elemento cênico relevante. Nas duas primeiras peças o quarteto de músicos está presente no palco junto aos bailarinos, mas sem interação direta entre uns e outros. Na terceira peça a orquestra se encontra no fosso, fora do recorte visual do público. Essas decisões cênicas despertam em mim o seguinte questionamento: seria diferente a coreografia se a música fizesse parte do processo de escolhas coreográficas para além da organização fraseológica? Será que isso aconteceu mas foge à minha percepção? Seria diferente a interpretação da música se a dança estivesse em relação corporal mais direta com ela no momento da apresentação? São apenas curiosidades,

---

<sup>4</sup> Uma cópia das informações descritas nos programas encontra-se em Apêndice.

mas que incitam em mim a necessidade de partilhar as reflexões sobre a minha metodologia de criação com outros artistas.

Um outro espetáculo onde a relação entre música e dança me resulta interessante é o da Companhia Quasar: “Sobre isto, meu corpo não cansa.”. Eu assisti a esse espetáculo em junho de 2016, mas a peça é de 2014. O coreógrafo é Henrique Rodovalho e as músicas utilizadas pertencem principalmente à música popular brasileira. Nessa peça a relação da dança com a música também parece responder à uma estruturação fraseológica, trasladando as células musicais em células de movimento e repetindo-as ao se repetirem as estrofes de cada canção. As músicas do espetáculo são reproduzidas pelos aparelhos de som da sala e apenas em um dos números (uma das canções) um músico toca um violão e canta ao vivo no centro do palco e em relação evidente com os bailarinos, que se alternam para cantar com um microfone ao lado do músico. Nessa cena há momentos grupais que resultam interessantes de serem analisados, pois aparece o recurso da voz cantada ao mesmo tempo em que se realiza uma coreografia fisicamente desafiadora. Os bailarinos estão organizados em duplas e a coreografia consiste em trocas de posição e em transferência de peso, deixando quase sempre um dos bailarinos de cabeça para baixo e ambos em risco de perder o equilíbrio. A voz cantada sofre as consequências dos esforços físicos, resultando em alterações tímbricas interessantes e insinuando uma preocupação cênica e não uma busca esteticamente musical. No entanto, parece-me que a relação possível com o material sonoro é diferente quando se trata de um material gravado mas que poderia estar sendo reproduzido ao vivo, como acontece na maior parte da peça. É quase como a imagem filmada de uma dança. Funciona, mas não me interessa tanto como quando o real se manifesta no ato cênico. O risco de errar uma entrada, a possibilidade de variar a intensidade do movimento (nos corpos que geram a dança e a música), a vertigem do instante, tudo isso se perde quando o que é utilizado é um registro de uma ação passada. No mais, são apenas escolhas e todas podem ou não funcionar<sup>5</sup>.

À diferença desses dois espetáculos, as minhas propostas coreográficas possuem o elemento do improviso estruturado como característica estética significativa. A música, no entanto, não tem momentos de improviso detalhados na partitura escrita, mas é interpretada e modificada com liberdade ao longo do processo de criação e das apresentações. Faço aqui um pequeno parêntesis, a modo de relato. Quando se pensa em música clássica europeia, frequentemente, não se faz uma relação direta com o improviso, embora esta prática tenha

---

<sup>5</sup> A descrição dos espetáculos, que fora registrada no diário de bordo, foi transcrita e anexada a este trabalho em Apêndice.

estado presente ao longo de toda a história musical. Como bem nos lembra Chion (1994, p.62), os mais renomados compositores foram também grandes improvisadores.

Mozart, Beethoven ou Lizt no piano, Couperin, Frank ou Bruckner no órgão, Paganini no violino, todos foram improvisadores reputados, por vezes em detrimento do reconhecimento da sua obra escrita. Essas improvisações podiam ser fixadas em partitura, mas, caracteristicamente, um Couperin ou um Bruckner nunca julgaram útil anotar ou mandar anotar as suas.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) e Olivier Messiaen (1908 – 1992) foram também grandes improvisadores, além de compositores inovadores. Finalmente, o jazz, como exemplo das músicas populares, é um género que sim é rapidamente associado à ideia de improviso musical, possuindo registros escritos e gravados. Nesta perspectiva, mesmo que as partituras musicais de *O Percurso de um Instante* e de *Coisas pelo ar* estejam totalmente escritas, sem contemplar nelas momentos de improviso, a interpretação, como possibilidade analítica e criativa, está presente na performance musical de Bruno Angelo. Desta forma, a música, mesmo estando escrita, é ainda dinâmica e aberta a transformações consideráveis durante a performance. É essa presença em cena (e nos ensaios de criação) do pianista e compositor que possibilita a pesquisa sobre o vínculo que surge com a dança e com a bailarina criadora Fernanda Boff. É a partir desse pensamento que utilizo, neste trabalho, o conceito de composição coreográfica, embora o termo composição pareça ainda muito ligado à escrita. O ato composicional não finaliza na fixação de uma grafia, mas continua no fazer artístico do intérprete, como pretendo demonstrar nesta pesquisa<sup>6</sup>.

Retomando, o presente memorial aborda o estudo da peça “O Percurso de um instante” (2014), e o processo de criação da peça desenvolvida durante esta pesquisa, “Coisas pelo ar” (2015-2017). Ambas peças consideram o vínculo entre música e dança como estímulo criativo, mas, em “Coisas pelo ar” emerge desde um primeiro momento o interesse pela organização cênica da mesma.

---

<sup>6</sup> Esta premissa tem como principal influência a tese de doutorado de Bruno Angelo, artista pesquisador e colaborador da minha pesquisa de mestrado. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/97667>

A organização deste memorial crítico se dá da seguinte maneira. Neste primeiro capítulo, “O desejo criativo e os passos que desenham o percurso”, são apresentados os pontos principais desta pesquisa de mestrado, a problemática artística e os artistas que participam dela. Também traz um breve relato sobre obras que servem como referencial artístico para o desenvolvimento da pesquisa e uma contextualização teórica musical para explicar as minhas escolhas instrumentais.

No segundo capítulo, “Recursos metodológicos”, é possível encontrar o caminho percorrido no campo da pesquisa artística que converge no local onde situo esta pesquisa acadêmica. Trata-se de escolhas, mas também de certa atração ou afinidade com os autores que aparecem no referencial teórico, e que incitam o desejo pela pesquisa artística acadêmica.

No terceiro capítulo “Sobre *O Percurso de um Instante*”, utilizo dita peça para exemplificar e apresentar a minha metodologia de trabalho, complementando-a com um novo olhar: o olhar das artes cênicas. O propósito deste capítulo é constatar a importância da reflexão sobre o fazer artístico para um melhor aprofundamento nas próximas experiências de criação. Infiro que o desenvolvimento da nova peça nunca teria sido o mesmo sem este passo prévio de pesquisa autoetnográfica.

No quarto capítulo “Sobre o novo processo criativo: *Coisas pelo ar*”, descrevo a parte prática desta pesquisa de mestrado: a criação de uma peça de música e dança junto aos artistas colaboradores Fernanda Boff e Bruno Angelo. Neste capítulo eu relato o início do trabalho artístico: as discussões iniciais sobre a música e a minha proposta de análise para a posterior criação coreográfica (contando com a presença de Bruno e de Fernanda), e os ensaios de criação da coreografia (apenas com a Fernanda).

No capítulo cinco, “Colaborações do pensar filosófico”, continuo a relatar o processo de criação de *Coisas pelo ar*, agora com a presença de Bruno nos ensaios. Este momento do processo de criação da peça implica na consideração do espaço como elemento intrínseco do acontecimento cênico. O pensar filosófico é utilizado aqui para melhor entender o que pode significar o pensamento em dança. Tanto no capítulo quatro como no capítulo cinco utilizo o recurso de contextualização através da utilização de exemplos desta parte prática da pesquisa. Sendo assim, o processo não está descrito na íntegra e sim fragmentado para o seu estudo.

No capítulo seis “Sobre os instantes de encontro na criação de *Coisas pelo ar*”, apresento exemplos que podem auxiliar no melhor entendimento das relações que foram construídas até aqui. A complexidade desta proposta se manifesta no olhar que a análise

musical oferece para a organização da dança; a análise do movimento dos corpos em cena como complemento para a teia de relações presentes na peça; elementos cênicos e características comportamentais dos elementos sonoros que podem ser aplicadas tanto à música quanto à dança. A partir destes últimos relatos sobre a criação de *Coisas pelo ar* pretendo consolidar a organização interdisciplinar da minha proposta de criação em música e dança; proposta que inclui indivíduos, disciplinas, campos de estudo e olhares diferentes, mas que convergem em instantes de encontro, constituindo uma totalidade rica para a pesquisa artística.

No capítulo sete, “Sobre a relação análise – coreografia”, apresento a partitura musical analisada por trechos, junto com imagens da coreografia. Procuro em este capítulo deixar registrado de maneira visual o processo artístico desta pesquisa.

Finalmente, no capítulo oito, “Considerações finais: O processo do resultado”, realizo uma última relação, agora com as artes plásticas. Este último e breve atravessamento traz um pouco de mim e da minha história de vida.



## 2. RECURSOS METODOLOGICOS

A construção e organização da metodologia implica no acompanhamento do processo de criação. É no terreno que vai se construindo, no ir e vir da teoria à prática, que começa a se delinear uma espiral onde os limites já não são mais claros, pois o entre está impregnado de arte e de reflexão. Procuro um possível espelhamento da minha situação de artista pesquisadora nos textos que leio, e construo esse ser complexo que consegue acessar, através de um viés específico (um viés acadêmico) o ambiente de trabalho em música e dança. Assim como no ateliê do pintor restam cores e linhas em todo objeto que ali permanece por certo tempo, a minha mesa de trabalho (e os meus pensamentos) se contamina de partituras musicais, escritos, livros e imagens. Essas imagens funcionam como registro, mas também como metáforas que ajudam a organizar os pensamentos.

Em um jogo de quebra-cabeça, onde música, dança e teoria parecem nunca encaixar perfeitamente, devo escolher o que mostrar e de que modo descrever os acontecimentos. Não é sem sofrimento ou angústia, mas também não é sem diversão - enunciar utilizando uma frase de negação é uma escolha lúdica, e também estética. Considero, desde a mais tradicional até a mais inquietante nomenclatura, que a escrita do memorial aqui presente deve acompanhar a hipótese artística da pesquisa: o ambiente de criação em música e dança é um produtor de conhecimento artístico. Para a elaboração deste memorial parto do que Lancrì especifica como pesquisa em artes (LANCRI, 2002). Este tipo de pesquisa faz referência aos trabalhos acadêmicos desenvolvidos por artistas, na busca de um aprofundamento teórico sobre a sua prática. Os escritos do referido autor pertencem ao campo das artes visuais, mas são facilmente transponíveis para esta pesquisa. As possibilidades de trânsito entre as artes e a construção de diálogos entre diversos campos de estudo favorecem a permuta de saberes, fortalecendo as experiências artísticas e acadêmicas. A utilização do meu próprio processo criativo como material de pesquisa concede a este estudo um caráter autoetnográfico. Isso resulta na necessidade de formatação de uma bricolagem metodológica que imbrique no andamento do fazer artístico diferentes maneiras de resolver os questionamentos que se apresentam, como definido por Fortin (2006) e Dantas (2007). Para organizar o trânsito entre o fazer artístico e a formatação acadêmica do pensamento sobre esse fazer, os dados autoetnográficos são coletados no diário de bordo. Considero como dado os rastros da peça *O Percurso de um Instante*, sendo estes partitura musical, quadro de análise da partitura, esquema coreográfico, registro em vídeo da estreia da peça, assim como escritos e fotos sobre

o processo criativo realizado. O mesmo tipo de informações é coletado no processo criativo de *Coisas pelo ar*, mas acrescentado dos depoimentos espontâneos dos artistas que colaboram com dito processo, Fernanda Boff e Bruno Angelo. O desafio de analisar e descrever o próprio processo de pesquisa implica um trabalho de construção de uma interpretação dos dados, como bem coloca Létourneau (2011, p. 210) ao escrever sobre a escrita autobiográfica. Segundo a autora, este momento abre a porta para a imaginação, sem que por isso se perca fidedignidade na operação intelectual de analisar e interpretar ações realizadas. Em todo caso, pretendo expor e desenvolver a hipótese de partida e sua evolução seguindo uma lógica argumentativa, esperando deste modo propiciar uma melhor aproximação ao processo de criação desenvolvido nesta pesquisa.

A escolha dos artistas colaboradores desta pesquisa parte da familiaridade conquistada em trabalhos e experiências prévios, mas também dos interesses em comum entre nós três. Fernanda Boff é bailarina, artista circense, coreógrafa e educadora. É formada em Dança pela UFRGS (2014) e no ano de 2015 foi contemplada com o prêmio Funarte Klauss Viana de dança. Bruno Angelo é Doutor em Composição Musical pela UFRGS, e atua como músico, compositor, educador e produtor cultural. Foi contemplado por três edições com o Prêmio Funarte de Composição Musical (2007, 2010, 2012) e com o prêmio de Composição do 46º Festival Internacional de Inverno Campos do Jordão, Fundação OSESP (2015). Descrevo, a seguir, como organizei cronologicamente a coleta de dados durante o processo de criação de *Coisas pelo ar*. Desde finais de abril até finais de maio de 2016 realizei reuniões com Fernanda Boff e Bruno Angelo. Nestes primeiros encontros foi apresentada a minha proposta de trabalho, assim como as propostas de análise da música e os primeiros esquemas para a composição coreográfica. Foram realizadas escutas da música escolhida, com comentários do compositor, Bruno, e também da Fernanda. Os materiais que ficaram desta etapa são: partitura de *Coisas pelo ar*, versão gravada para audição do Bruno tocando a peça, esquema de análise inicial e proposta para a criação coreográfica e registro no caderno de bordo dos depoimentos espontâneos dos artistas participantes desta pesquisa. A seguinte etapa da pesquisa se desenvolveu entre finais de maio até finais de junho de 2016. Estas reuniões/ensaios aconteceram na Sala 400 do Gasômetro, contando com a presença apenas de Fernanda e utilizando o áudio da música escutado na etapa anterior. Ao longo destes ensaios foram desenvolvidas as coreografias, na sua versão inicial, das cinco miniaturas que compõem *Coisas pelo ar*. Os dados coletados nesta etapa são: registro em vídeo dos ensaios, registro escrito sobre a proposta coreográfica e sua evolução, depoimentos da Fernanda e reflexões

minhas sobre esta etapa da pesquisa. O seguinte momento conta com a presença tanto de Fernanda quanto de Bruno e ocorreu entre finais de junho e meados de setembro de 2016, na sala 3 do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Os dados coletados aqui são: registro em vídeo dos ensaios (agora com o Bruno tocando o piano ao vivo), registro da evolução da coreografia (agora com a presença cênica e espacial do piano e de Bruno), registro escrito no caderno de bordo dos depoimentos espontâneos dos pesquisadores, além das minhas reflexões sobre a nova configuração do material artístico. Na segunda metade de setembro de 2016 foram realizados ensaios para uma mostra que seria a estreia parcial de *Coisas pelo ar* na sua versão dançada, o que aconteceu na Sala 400 do Gasômetro. Até este momento foram trabalhadas com Bruno e Fernanda as primeiras três miniaturas, pois o esforço se concentrou momentaneamente na qualificação de mestrado. Dita qualificação foi realizada na sala 3 do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, no dia 30 de setembro de 2016. Nesta oportunidade apresentamos as três primeiras miniaturas, ao vivo. Após esta data a Fernanda esteve em turnê e os ensaios foram suspensos. A seguinte fase dos ensaios aconteceu entre meados de dezembro de 2016 e finais de maio de 2017. Nesta fase foram retomadas as três primeiras miniaturas e finalizadas as duas últimas, agora contando com a presença de Bruno em cena. Estes encontros de ensaio e criação se produziram na sala 3 do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS e os dados coletados são semelhantes aos da etapa anterior, com algumas ressalvas. Durante o afastamento de Fernanda, o Bruno e eu estudamos alguns vídeos de registro dos ensaios, a partir da perspectiva do músico e compositor. Isto possibilitou a coleta de novas informações e reflexões sobre os desdobramentos que a presente pesquisa possibilita. No dia 12 de maio de 2017, na sala Morgada Cunha da Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS, foi realizado um registro em vídeo de *Coisas pelo ar* na sua versão dançada e integra. Este registro acompanha o presente texto através do link no canal Youtube<sup>7</sup>. No dia 26 de maio de 2017, na Sala 400 do Gasômetro, foi realizada a estreia de *Coisas pelo ar* na integra, o registro deste momento também consta no presente trabalho no canal Youtube<sup>8</sup>. O vídeo e os depoimentos que sucederam a estes dois últimos acontecimentos também geraram dados que possibilitaram reflexões, estas são apresentadas no decorrer do presente memorial.

A construção do pensamento em música e dança que aqui proponho possibilita mais um modo de organizar o fazer criativo interdisciplinar. Este pensamento surge das relações

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vbYcBFGINvk>

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=nxKsZAK6wf8>

que suscitam em mim o desejo de fazer, pensar e escrever sobre música e sobre dança. Para colocar em perspectiva este vínculo interdisciplinar, é interessante pensar nas parcerias artísticas já conhecidas, especialmente as que concernem aos campos da música e da dança.

Fazendo um breve relato sobre questões históricas que me parecem relevantes, trago aqui alguns exemplos. Na passagem entre os séculos XIX e XX, a música escrita para ser dançada era assinada por compositores como Claude Debussy (1862 – 1918), Ígor Stravinski (1882 – 1971) e Maurice Ravel (1875 – 1937). A meados do século XX, a relação entre música e dança se modifica e com isto surgem propostas coreográficas organizadas a partir de outras perspectivas. Segundo Chion, a música passa a ser uma “decoração sonora” e o vínculo entre música e dança passa a se caracterizar pela emancipação do bailarino (CHION, 1994, p. 59). Pode-se pensar na relação dessas disciplinas como desejo de representar as ideias sonoras através da dança, como no caso de Ruth Saint Denis (1879 – 1968) ou, quase em oposição, na independência das informações visuais e sonoras que interessava a artistas como Merce Cunningham (1919 – 2009) (LOUPPE, 2012). Segundo esse coreógrafo (CUNNINGHAM, 2014, p.134), ele e o músico e compositor John Cage buscavam a independência dos elementos música, dança e cenário através do encontro destes no espaço e no tempo. É também na passagem do século XIX para o século XX que o entendimento de coreografia como notação de uma dança evolui para um conceito mais abrangente que possibilita a estruturação dos movimentos do corpo em relação com o tempo e o espaço (TRINDADE, 2008). Este último conceito de coreografia, talvez mais interdisciplinar e mais próximo de uma metodologia de composição (PALUDO, 2014), é o utilizado nesta pesquisa. Em qualquer um dos casos, o estímulo criativo surge e logra sua organização funcional através de estruturas vivas e em movimento.

Pensar o modo como os processos criativos atingem o seu formato de apresentação, me leva a querer também estudar a encenação do que permanece como obra depois daqueles processos. O estudo do resultado se faz importante aqui porque, assim como o momento do processo, o estado instável do que é apresentado possibilita leituras de informações antes inexistentes. Esses pensamentos vêm ao encontro dos estudos sobre genética teatral de Grèsillon (2013, p. 389), quem inclusive declara não acreditar em dicotomias e sim na pluralidade de elementos. Esses elementos, em constante movimento, criam obras inacabadas e permitem que o estudo sobre elas, seja sobre o processo que já aconteceu ou sobre aquilo que percebemos desde o lugar de espectador, abra espaço para novas reflexões. E é esse destino de culminar em obra que o fazer artístico contém dentro de si, utilizando aqui as

palavras de Pareyson (1993, p.102), o que me instiga a estudar esses percursos. As descrições de Pareyson me provocam ideias de caminhos que perpassam a minha pesquisa. É uma ideia de linearidade, onde podem se observar os momentos de insight, e a possibilidade de agrupá-los em estruturas maiores. Essa imagem remete às estruturas que eu utilizo para organizar o ambiente criativo em música e dança, na procura de uma formatação que intensifique o vínculo entre ambas disciplinas. A linearidade, assim entendida, possui curvas e até espirais, mas mantém uma ideia de direção. A retroalimentação entre música e dança e a intenção de construir um discurso dialógico podem ser analisadas desta maneira. Além dessa analogia, outros encontros acontecem, pois a totalidade de que fala o referido autor pode muito bem corresponder à totalidade específica de que nos fala Fèral (2004, p.107), ao buscar entender melhor as partes, pensando no todo onde estas se comunicam. A concepção de buscar na totalidade um melhor entendimento das partes, interessa-me pela possibilidade de suscitar novas escolhas estéticas. A inspiração deve sempre ser alimentada.

Outro tipo de abordagem que merece ser considerada é o viés pedagógico que as pesquisas em artes proporcionam. Músicos bem conceituados já compartilharam suas reflexões sobre esse campo de atuação, indicando a relevância do vínculo entre música e dança, ao considerar a movimentação corporal como um elemento importante na educação musical dos seus alunos. Menciono aqui a François Delsarte, artista educador que teria estimulado o posterior trabalho de Rudolph Laban e de Emile Jaques-Dalcroze (GREBLER, 2012, p.421), pois as influências das suas pesquisas convivem na época atual com as novas perspectivas que se criam dia a dia. Tanto Delsarte quanto Dalcroze consideram que o entendimento musical pode dar melhores resultados quando exercitado através da movimentação corporal. É com essa expectativa que Dalcroze cria seu treinamento, que recebe o nome de Eurritmia (AZEVEDO, 2004). Pensar nessas colaborações viabiliza um estudo aprofundado sobre os possíveis desdobramentos que surgem a partir da análise de uma prática artística, sempre em troca constante com as abordagens teóricas com as que possa ser colocada em diálogo. Desse modo, eu entendo as possibilidades de atuação pedagógica como novas parcerias que estimulam o fazer artístico criativo. Infiro, a partir dessas reflexões, que o fazer pedagógico influencia o fazer artístico, e vice versa. Tanto a Fernanda Boff como o Bruno Angelo atuam em âmbitos educativos, acentuando com as suas experiências pedagógicas a troca de vivências como artistas educadores para os fins desta pesquisa.

## 2.1 Olhar refinado sobre o discurso que se constrói em cena

Retomando a ideia sobre a análise da obra, na qual a totalidade que surge do vínculo entre pianista e bailarina se apresenta como um elemento interessante para o estudo da peça, surge a possibilidade de relacionar esse trabalho com uma outra autora que também utiliza a noção de totalidade. Nesse caso, Launay considera como totalidade o que acontece com o artista em cena e o mundo que o circunda. Como mencionado anteriormente, instiga essa pesquisa a possibilidade de estudar o que acontece durante o processo criativo, mas também o que acontece com aquilo que foi criado e que continua a ser criado quando apresentado ao público. Os improvisos estruturados da peça *O Percorso de um Instante* se tornam um terreno fértil para estimular essas inquietações. Os estudos do gesto dançado, materializado no corpo da bailarina, e do gestual do pianista, também presente na cena, conversam com o entendimento de Launay sobre a relação entre o gesto e o contexto. A autora entende que o contexto outorga sentido ao gesto, pois ele existe no espaço fora, mas também na constituição do artista, sempre em troca com a realidade que o perpassa (LAUNAY, 2013, p.106). A associação entre música e dança aparece também na expressão que Godard utiliza ao se referir à musicalidade corporal, presente no gesto. Para o autor essa musicalidade se constrói não apenas na intenção do gesto, mas também na resposta que aquele gesto produz no outro (GODARD, 1998, p. 15). Para Godard, o pré-movimento está relacionado ao peso do corpo e sua relação com a gravidade. Assim relata Bardet, ao relacionar aquele autor aos escritos de Badiou, acrescentando:

Essa relação sobre a dança considerada nessa relação gravitária é essencial: não se trata nem de uma negação da atração terrestre, nem de um esforço único que se oporia a ela em todos os pontos, mas de uma tensão que é a sua própria intensificação e o lugar de uma partilha, de uma redistribuição entre terra e ar. (BARDET, 2014, p.37)

Pensar na gestualidade presente nos indivíduos em cena, na totalidade da encenação da peça, e inclusive na gestualidade possível do gesto musical sonoro, permite que se pense também no diálogo entre movimentação corporal e movimentação sonora. Posso analisar as relações entre bailarina e pianista em cena, mas como analisar um corpo dançante em relação com uma música gravada? O desenho que o som cria no imaginário pode servir como ferramenta para organizar um discurso gestual?

O momento da escrita da dissertação é também um momento de criação. Dar forma à comunicação verbal também implica pensar estruturas, colocando-as em um tipo de relação determinada. A nova peça *Coisas pelo ar* criada em parceria com o compositor Bruno Angelo e a bailarina Fernanda Boff está organizada a partir do ambiente de criação em música e dança que estou propondo em minha pesquisa. Esse esforço pretende aproximar a composição coreográfica a um nível mais detalhado de relacionamento com estruturas musicais ou sonoras.

Para finalizar esta abordagem metodológica, situo o meu trabalho artístico entre as fronteiras. O contínuo repensar das estruturas que me rodeiam, me leva a encontrar nos livros de Néstor García Canclini um pouco de conforto. Quero citar em particular a edição brasileira de “Latino-americanos à procura de um lugar neste século” (CANCLINI, 2008), onde no prefácio o autor aproxima os seus pensamentos (configurados em espanhol na versão original do livro) à realidade brasileira. Questiono a pesquisa, o fazer artístico, e o dos meus pares. A necessidade de procurar referenciais teóricos e artísticos, tanto do outro lado do oceano quanto na sala de ensaio *en la otra cuadra*, constituem um tipo de formatação de estruturas que pode, acredito, ter uma identidade específica. Essa busca pela minha própria identidade artística e acadêmica se plasma nas próximas páginas.

### 3. SOBRE O PERCURSO DE UM INSTANTE

**O Percurso de um Instante (2014/2016)**

**Concepção e direção:** Andrea López

**Composição musical e coreográfica:** Andrea López

**Bailarina:** Andrea López

**Pianista:** Bruno Angelo

**Duração:** 6 min.



Ilustração 1 - Registro em vídeo de *O Percurso de um Instante*

Neste capítulo, o estudo e análise da peça *O Percurso de um Instante* visam a oferecer uma experiência prévia para a abordagem da criação em música e dança desde o olhar das artes cênicas. Este momento da pesquisa é de extrema importância, pois aqui é possível testar e refletir sobre o olhar de fora, o papel do encenador, que será utilizado posteriormente para a criação da peça *Coisas pelo ar*. A proposta que surge da análise é uma maneira de pensar a encenação de *O Percurso de um Instante*, o que não fora considerado no momento da criação. Pensar sobre esta experiência prévia constitui a base para a criação da peça de música e dança *Coisas Pelo Ar*, que proponho nesta pesquisa.



### 3.1 Colaborações: o texto performativo e um novo olhar sobre *O Percurso de um Instante*

Neste capítulo apresento reflexões sobre as possibilidades de reorganização cênica da peça de música e dança *O Percurso de um Instante*<sup>9</sup>. Dita peça, de minha autoria, consta de uma composição musical para piano e uma coreografia de dança solo. A peça foi concebida para ser apresentada com o pianista no mesmo local onde acontece a dança, por exemplo o palco, respondendo ao embasamento conceitual que lhe deu vida: a perspectiva de um processo criativo em música e dança, onde o vínculo entre elas é considerado como estímulo criativo e organizacional primário. Procuro, num primeiro momento, estabelecer relações entre o processo criativo dessa peça com a teoria de conjunto que apresentam autores como Josette Féral (2004), pensando nas possibilidades cênicas que a peça possui a partir da reflexão sobre o texto performativo. Para isto considero como material de pesquisa o resultado da peça, através da análise do vídeo da estreia da mesma, e não o processo criativo, pois este tipo de reflexão mereceria um estudo detalhado e talvez destinado a gerar ou modificar um processo criativo e não a repensar uma criação já existente. A relação entre texto e ação serve como instigador do vínculo entre música e dança, e a reflexão sobre o texto performativo da peça pretende aprofundar, através da análise, a rede de vínculos que podem ser construídos na encenação da peça.

Para acompanhar este estudo utilizo as noções de signo e códigos, entendidos como elementos possíveis de serem estudados, como apresentados por Anne Ubersfeld (2010). A consideração do ato cênico como prática social e a especial atenção para a necessidade de continuidade que a autora apresenta são parte essencial deste trabalho, pois auxiliam no entendimento da peça como um conjunto de informações, como mencionado anteriormente. Para organizar o percurso deste estudo, utilizo encontros e desencontros entre a minha reflexão e o pensamento de Susanne Langer (2011), no que se refere às características do vínculo entre música e dança, às características de cada uma destas disciplinas e às construções que surgem a partir do estudo do gesto e da criação de metáforas no fazer artístico.

Nas conclusões deste capítulo desejo esclarecer como o gestual da peça como um todo, presente nos corpos de pianista e bailarina, no espaço e tempo determinados, apresentam evidências de uma possível narrativa que surge por cima de tudo o que foi pensado durante o processo criativo, mas que se dá apenas no momento do acontecimento. A reflexão crítica

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2KCqL2trxbQ>

sobre a análise do vídeo, juntamente com os trabalhos dos teóricos mencionados, oportunizam, então, novas possibilidades de organização estrutural da peça, que serão tidas em conta para futuras apresentações.

### **3. 2 Processo criativo e resultado cênico: em busca de uma totalidade específica**

Para realizar qualquer tipo de análise, se faz necessária a realização de escolhas. Isto se aplica tanto ao processo criativo que desenvolveu a peça quanto ao resultado que pode ser estudado através do registro em vídeo da mesma. Embora o processo criativo não seja o material de estudo principal para este trabalho, os recursos de análise utilizados durante aquele processo e a conscientização das possíveis escolhas na seleção dos elementos a serem analisados, presentes no vídeo, organizam o entendimento do resultado da peça como um conjunto. Buscando a construção de uma totalidade específica na análise do registro audiovisual da peça *O Percorso de um Instante*, procuro aproximar os rastros que sobraram da análise do processo criativo, enquanto ele estava acontecendo, e o resultado da peça de música e dança, presente no registro em vídeo. Deste modo, a busca pelo desenvolvimento de um detalhe específico no processo criativo, assim como o objetivo de descrever uma totalidade específica da peça, implicam na aceitação de que certos elementos serão tidos em conta e outros não. Estas escolhas determinam o resultado do estudo e são, às vezes, conscientes. Mas como identificar os elementos mais convenientes para a construção de uma análise que dê conta de uma totalidade específica?

As reflexões de Josette Fèral (2004, p.107) sobre a perspectiva de conjunto me servem para pensar o meu posicionamento perante esta tarefa, pois para realizá-la me coloco como um ser externo, observando em terceridade<sup>10</sup> aquilo de que também faço parte, e portanto, consciente de ser um elemento que ganha sentido para a análise quando pensado em relação aos outros elementos presentes na cena. Interessam-me os vínculos que procuram gerar uma terceira instância. A relação possível entre teoria e prática, entre cena e texto, no caso dos escritos de Fèral nas referências ao texto performativo, instigam-me a estudar o que acontece entre música e dança, presentes nos corpos do pianista e da bailarina em cena, assim como no

---

<sup>10</sup> Embora o termo terceridade possa ser compreendido pela teoria do filósofo Charles Peirce (1839 – 1914), a sua utilização neste memorial está diretamente inspirada nas aulas de eletroacústica do professor e compositor Roque de Pedro (1935), do Conservatório Superior de Música Manuel de Falla. Nas suas aulas, o professor estimulava nos alunos a escuta em terceridade como método para se afastar da música já composta por cada um de nós. Este recurso de criação implica um trabalho de escuta analítica do ato composicional, aqui se percebe a relação com esta pesquisa.

ambiente que se cria em volta deles e que reflete, de certa forma, o ambiente criativo onde esta peça foi concebida. Deste modo, imagino uma translação possível entre o estudo do jogo presente na relação que acontece entre a cena e o texto, e o vínculo entre as ações do pianista e da bailarina, seguindo a proposta de pensar o conjunto para entender a relação entre os elementos. E é aqui que eu começo a tecer relações.

No seu livro “Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras”, Fèral dedica o segundo capítulo da segunda parte do livro à relação existente entre cena e texto. A partir de exemplos de encenadores e de peças específicas, a autora discorre sobre os questionamentos que a reflexão a partir da teoria de conjunto consegue outorgar ao entendimento de uma prática teatral. Através do entendimento da prática como resultado visível do fazer artístico, Fèral escolhe a utilização de certos espetáculos como exemplos para melhor apresentar seus questionamentos sobre o estudo do fazer artístico, o que acompanha o teor do livro todo, onde já fora apresentada pela autora a noção de uma teoria como possível exercício que coloca a prática em movimento (FERAL, 2004, p. 39). Deste modo, a abordagem do espetáculo teatral como um conjunto de informações que operam dentro de uma totalidade que oportuniza conexões que de outro modo não existiriam, coloca texto e cena em relação evidente, e não apenas em coexistência. Isto tudo pensando nos atores que funcionam como viabilizadores e geradores desta dualidade. E o que aconteceria se este tipo de pensamento fosse utilizado para repensar uma coreografia de dança, onde existem um pianista e uma bailarina em cena? Pode-se pensar o vínculo entre música e dança de modo semelhante a como é apresentado no texto de Fèral o vínculo entre cena e texto? É possível analisar o jogo, proposital ou involuntário, presente nos corpos de ambos, pianista e bailarina, no tempo e espaço determinado em que dura a obra? Foram estas inquietações as que originaram o presente capítulo.

A autora menciona o trabalho de Richard Schechner e as definições que este apresenta para explicar a diferença entre o texto e o texto performativo. Brevemente, pode-se dizer que o texto funciona geralmente como ponto de partida para uma posterior proposta cênica. Este tipo de prática é reconhecível na tradição escrita ocidental. Este teatro de repertório pode, inclusive, funcionar como texto autônomo e como expressão artística independentemente de ter uma encenação ou não. No caso de existir uma encenação, partiria do texto escrito como material para a posterior criação cênica. O texto performativo, por outro lado, apresenta-se intimamente inerente à representação, e só consegue atingir um sentido quando colocado em relação com os diversos elementos da cena. Este tipo de prática estaria mais próximo da tradição oriental. Schechner coloca o drama Nô como exemplo deste tipo de concepção

artística. Continuando este pensamento, Fèral propõe exemplos de encenadores ocidentais que atendem à utilização do texto performativo nos seus espetáculos. Alguns desses nomes são: Tadeusz Kantor (1915 – 1990), Jerzy Grotowski (1933 – 1999), Eugenio Barba (1936), Robert Wilson (1941) e Robert Lepage (1957). Esses encenadores utilizariam os dois tipos de texto, o texto como ponto de partida e o texto performativo, dependendo da peça, o que exemplifica diversas possibilidades de realização cênica. O modo como se colocam em movimento as relações em cada caso específico de texto performativo também varia de peça para peça, dependendo dos diferentes sistemas sonoros e visuais, e dos demais sistemas de significantes adotados.

Neste ponto aparecem duas possíveis relações que podem funcionar como material para repensar a peça para música e dança *O Percurso de um Instante*. Primeiramente, a ideia de conjunto, onde a identificação daqueles sistemas de significantes anteriormente mencionados pode auxiliar na organização da análise da peça. Por outro lado, traçando um paralelismo entre o texto (escrito em palavras) com a música da peça (escrita em uma partitura musical), pode-se repensar o vínculo entre música e dança, uma vez colocada a música em relação com a dança e entendendo o resultado desta relação como um terceiro significante. Se faz necessário o esclarecimento de certa característica do processo criativo de dita peça, pois ela foi concebida justamente com esta proposta: a de gerar uma composição em música e dança onde tanto a atividade sonora quanto o movimento do corpo se retroalimentassem. Sendo assim, o texto existe em forma de partitura, assim como existe um outro texto: o da coreografia. Para criar esse momento de encontro entre música e dança foi preciso pensar no todo, na totalidade específica. Como se poderia continuar a elaborar esse desejo, contemplando agora os demais significantes que podem aparecer em cena? A perspectiva de que os encontros visíveis nos corpos de pianista e bailarina, não estabelecidos previamente, possam gerar um texto performativo necessita ser desenvolvida. Eis aqui o motivo pelo qual utilizo o vídeo do primeiro registro de apresentação da peça para selecionar os elementos a serem analisados, e assim descobrir quais signos servem para construir a totalidade específica que aprimorará o futuro percurso da peça nas posteriores apresentações.

### **3.3 Seleção e organização de signos e códigos**

Para melhor definir os signos como possíveis elementos da análise, utilizo as noções que Ubersfeld (2010) apresenta nos seus escritos, onde as referências semióticas aparecem

plasmadas na descrição do fazer artístico, o que os torna mais acessíveis (UBERSFELD, 1999, Foreword xiv). Uma das noções que a autora compartilha é a de considerar o teatro uma arte da representação, o que converte a cada apresentação de determinada peça em um exemplar único e irreproduzível (UBERSFELD, 2010, p.1). Por causa desse estipulado, e para organizar melhor o estudo, estou considerando apenas um registro em vídeo como gerador de informações a serem recolhidas e posteriormente analisadas. Junto a essas noções, reforço a referência que Fèral faz aos escritos de Moles, onde o autor apresenta duas categorias através das quais é possível subdividir os elementos selecionados: os significativos e os originais (MOLES, apud FERAL, 2004, p. 133). Os elementos significativos seriam aqueles que fazem sentido e que podem carregar um significado para quem os percebe. Os originais, por outro lado, são elementos desconhecidos, que produzem surpresa por não encaixarem dentro dos elementos habituais aos que o indivíduo está acostumado.

O primeiro elemento escolhido para realizar esta análise é a música. Para isto é necessário estudar a partitura musical, considerando para tanto a partitura impressa quanto o modo em que esta se manifesta na interpretação do pianista, no momento da apresentação. A translação possível entre texto escrito e partitura musical, em relação com os escritos de Ubersfeld, manifesta-se, para mim, com clareza, na descrição que a autora faz sobre as qualidades do texto (UBERSFELD, 2010, p.1). Como exposto por Ubersfeld, o caráter fixo do texto, mesmo sendo uma característica unanimemente reconhecida, não deixa de ser questionável. No caso da partitura musical, a ideia sonora que aparece plasmada no papel acarreta, ainda mais, certa qualidade de ductilidade, pois aquilo que aparece representado nos pentagramas precisa ser preenchido, complementado com a interpretação desses dados por parte do pianista. Esse território de especificidades interpretativas, entre a partitura escrita e a partitura lida e posteriormente interpretada, acontece em especial quando se trata de música interpretada por um instrumentista, como no caso da peça *O Percurso de um Instante*. A colaboração entre compositora e pianista determina não apenas detalhes da peça, mas influencia inclusive a coreografia a ser dançada, por existir esse vínculo constante entre música e dança se retroalimentando. Mais um motivo para desejar testemunhar como espectadora o que se sobrepõe autonomamente, por cima de todas as decisões tomadas, no momento da representação cênica da peça. Nos escritos de Ubersfeld (2010, p.2) o teatro é colocado como sendo uma arte onde as relações sociais se manifestam mais fortemente do que nas outras práticas artísticas. Como bailarina e musicista, não consigo identificar qual característica do fazer teatral o tornaria mais suscetível às vicissitudes das relações humanas.

Talvez a autora esteja fazendo referência aos muitos níveis de complexidade que o teatro pode impor em determinada encenação, mas pensando na complexidade de cada ser humano, parece-me que o que se impõe são as dificuldades do convívio, e não as das especificidades das artes.

O segundo elemento a ser analisado é a coreografia. Como texto, ela existe em esquemas gráficos organizados em relação à análise da música. Sendo assim, o estudo se dá de modo semelhante ao da partitura musical, pois existe também um espaço – uma distância interpretativa - entre o esquema coreográfico e o que foi efetivamente dançado. Esse espaço é o da interpretação. Neste caso, ele é ainda maior, pois a coreografia consta de momentos de improvisos estruturados. O que fora planejado no momento da criação coreográfica foi simplificado no momento da apresentação. A análise, neste caso, visa depurar as escolhas realizadas e viabilizar um melhor rendimento do material aproveitado em cada improviso.

A seguir apresento o início do quadro que mostra a análise da música organizada por compassos. Esta análise foi realizada sobre a partitura impressa e posteriormente transcrita em uma folha com a verbalização das anotações da análise, esta verbalização é o que aparece no quadro como proposta de análise.

Fragmento inicial do esquema de análise da música para a posterior composição coreográfica.

O Percorso de um Instante - Análise preliminar para composição coreográfica	
Guia de compassos	Proposta de análise
c.1	Elemento a, cresce nos c.2 e c.3 e decresce no c.4
c.5	Elemento a", cresce nos c.6 e c.7 e decresce no c.8
c.9	Elemento b
c.10 a c.18	Elemento b', deslocamento de acentos; bordaduras (vá e volta, circunda).
c.19 a c.22	Mais densidade, menos atividade na mão esquerda.
c.23 a c.26	Sobe o registro, repetição de célula.
c.27 a c.29	Desce o registro, menos atividade na mão esquerda.

Fonte: extrato do quadro apresentado em “ “O Percorso de um Instante”: da criação musical à criação coreográfica” (LÓPEZ, 2014, p.24)

No seguinte recorte apresento o início do quadro do esquema coreográfico de *O Percurso de um Instante*. Neste quadro é possível observar a relação dos elementos apresentados no quadro anterior como proposta de análise, com o número de compasso e com a descrição do esquema coreográfico.

Fragmento inicial do esquema coreográfico construído sobre a análise musical.

Esquema Coreográfico		
Elemento	Compasso	Descrição
a	c.1	Elemento a: contração abdomen na lateral direita/o resto do corpo responde
a <	c.2	Maior: ombro esquerdo circunda para à frente como resposta
a <<	c.3	Maior ainda: resposta chega aos braços que se direcionam à esquerda
a >	c.4	ENCONTRO: desce sobre os dois pés e gira para trás pela direita
a '	c.5	Numa outra frente - IDEM elemento a, agora maior e mais pulado
IDEM	c.6	IDEM
-	-	Entrepasso para esquerda, torso cai, braco esquerdo estende por cima, direito

Fonte: extrato do quadro apresentado em ““O Percurso de um Instante”: da criação musical à criação coreográfica” (LÓPEZ, 2014, p.33)

O terceiro elemento analisado é a relação cênica entre o pianista e a bailarina. Este vínculo se manifesta nos momentos de encontro e desencontro, nas semelhanças e diferenças dos seus comportamentos cênicos e nos estímulos visuais e sonoros que é possível perceber entre os corpos em cena, em constante comunicação. A sinergia presente na relação entre esses dois elementos, música e dança, revela-se no palco através das combinações entre pianista e bailarina, mas também através dos acasos e da surpresa. O discurso cênico é composto de todos estes elementos em relação, e não apenas de tudo o que fora combinado e que deu certo, ou não. Como mencionado anteriormente, ao perceber esse discurso realizamos escolhas, selecionando aquilo que nos é familiar e que faz sentido dentro da nossa realidade, mas também aquilo que não reconhecemos e que é sentido como uma ruptura (MOLES, apud FERAL, 2004, p. 134). Na construção do acontecimento cênico isso ocorre de maneira similar, como pretendo demonstrar neste capítulo.

Estes três elementos escolhidos para a análise comportam a possibilidade de se manifestar dentro do que Ubersfeld coloca como signos da comunicação teatral. No caso do teatro, a autora organiza o fazer artístico utilizando uma direção que ocorre, em sentidos

variáveis, entre três conjuntos de signos: o texto, o texto da encenação e o momento da representação. Estes momentos, ou conjuntos de signos, encontram o seu paralelo nos elementos escolhidos neste trabalho: a partitura escrita e o esquema coreográfico, a partitura interpretada e a coreografia colocada no corpo e a encenação ou apresentação da peça. A partir dessa translação é possível pensar também, na possibilidade de entender o conjunto de signos que a autora menciona, e que ela divide entre verbais e não verbais (UBERSFELD, 2010, p. 9), como um processo de comunicação. Para Ubersfeld, esta distinção funciona quando se entende a relação entre texto e encenação como um processo de comunicação em que não necessariamente são compartilhados os mesmos códigos entre emissores, mensagens e o receptor múltiplo. No caso da peça *O Percurso de um Instante*, o conjunto de signos da música, a dança e a encenação, pertencem a sistemas diferentes, mas com espaços de encontro e de semelhanças. Ao mesmo tempo, os conjuntos do texto (partitura musical e coreográfica), texto da encenação (interpretação da música e da dança) e representação (apresentação), funcionam como conjuntos de signos em relação e movimento constante, e como processo de comunicação, mesmo comportando signos tão diversos. É por esses motivos que enxergo a possibilidade de pensar na totalidade específica do teatro, nas palavras de Josette Fèral (2004, p. 107), para pensar na totalidade específica desta peça de música e dança, aprofundando a prática artística através da análise aqui proposta.



O entendimento da peça *O Percurso de um Instante* como fenômeno comunicacional, responde à minha percepção do vínculo entre música e dança como primariamente relacional. Assim como Ubersfeld, não estou pensando em comunicação como uma ideia a ser transmitida e recebida posteriormente, e sim como um fenômeno que acontece entre duas ou mais instâncias. O discurso que será construído a partir dos rastros daquilo que foi transmitido, não necessariamente responde à intenção do artista, mas é inteligível mesmo assim. O intencional e o não intencional são igualmente válidos para quem recebe os signos que fazem parte do processo comunicacional (UBERSFELD, 2010, p. 19). Deste modo, são



os momentos de encontro e desencontro os que direcionam o trajeto em busca do possível texto performativo. Corporizados na representação que realizam o pianista e a bailarina, o acontecimento cênico, para além de qualquer leitura possível e realizável através da utilização de interpretações de signos e significados culturais, é um instante de encontro.

O seguinte quadro apresenta a análise realizada a partir do registro em vídeo da estreia de *O Percurso de um Instante*. Nele estão considerados os três elementos mencionados anteriormente: a música, a dança e o vínculo que surge entre eles. A análise está organizada por minutos e não por compassos musicais, para um melhor acompanhamento do vídeo. Os encontros e desencontros dos diversos elementos em cena desenharam esta possibilidade de texto performativo, descrita através de exemplos na próxima seção.

Quadro com a análise proposta a partir das reflexões anteriores

Elementos para análise		Conjuntos de signos	Tempo da peça em minutos																		
			0:15	0:36	0:53	0:56	1:15	1:23	1:33	1:55	2:18	3:03	3:37	4:01	4:30	5:13	5:23	5:45	5:47	6:24	6:36
Música	Partitura escrita		Entrada no palco						Seção mais energética	Calma, repetição			Contínuo	Mais enérgico				Retomada final			Fim da música
	Música interpretada		Inclinado para trás, lentamente olha na bailarina até sobre o plano para mover o	Vai e volta, abre piano, lentamente olha na bailarina até aqui	Preparação com braço em alto	Olhar na partitura	Campanas não planejadas											Pausa			
Coreografia	Esquema coreográfico		Entrada no palco						Improviso estruturado até 2:18			Improviso estruturado até 3:42	Improviso estruturado até 4:14	Improviso estruturado até 4:52	Improviso estruturado até 5:23						Fim da coreografia
	Coreografia dançada		Relação com o espaço e o plano				Troca de lugar antes de começar			B atrasa o final do improviso		Troca de lugar, antes da seguinte seção			B atrasa, simplifica					Suspensão, atenção para o plano	
Relação cênica pianista-bailarina	Apresentação	Passos, levemente percussivos, som da sala		Pausa, troca de lugares de P e B	Topa do plano eleva e B desce	P sentado e B sem sala		Elemento campanas									Braço de B, segue o som		Braços de P e B dessem ao mesmo tempo		Movimento final coordenado

### 3.4 O que permanece dos rastros e o que surge de novo

Começo essa proposta de análise pensando na grande estrutura da peça de música e dança. Buscando os elementos que constroem a sua continuidade, aparecem como constantes os acontecimentos que atravessam o percurso do pianista e da bailarina. Vejo nos encontros e desencontros entre esses elementos a necessidade de reconhecimento de uma terceira força, talvez externa: a do ambiente. Uma possibilidade para resolver essa inquietação poderia ser um elemento cênico, talvez o mesmo piano, repensado através da utilização de luzes. Um ambiente mais evidente desde o começo da peça poderia auxiliar na significação dos intérpretes como partes de um todo e não apenas como dois indivíduos vinculados. O momento que me sugere essa ideia é o minuto 1:33. Neste momento da gravação é possível ouvir umas campanadas. Elas não fazem parte da peça, são apenas um sinal da igreja vizinha ao teatro onde foi realizada a apresentação. Este elemento que surge do acaso me sugere um todo imaginário envolvendo os acontecimentos no palco. Uma manifestação externa que influencia e modifica o discurso e que estimula possíveis incorporações sonoras ou visuais.

O acaso como instigador da qualidade das interações entre pianista e bailarina é outra característica a ser explorada e melhor aproveitada. Este fenômeno aparece de modo mais evidenciado nos improvisos da bailarina, nos minutos 1:55, 3:03, 4:01, 4:30 e 5:13. Uma proposta possível para trabalhar esse estímulo poderia ser a intensificação do ambiente sonoro, através do melhor aproveitamento da percussão realizada pela bailarina: as batidas dos pés no chão e das mãos no corpo. Além disso, os momentos mais lentos da peça, junto com as pausas, onde o discurso parece se reorganizar, seriam ocasiões propícias para a utilização de informações externas. Possivelmente, os momentos de maior atividade não seriam interessantes para colocar ainda mais informação, a não ser que esteja-se desejando estimular a sensação de caos e descontrole, o que também poderia ser interessante.

Mais uma vez podemos verificar como a ideia de obra acabada não poderia ser adjudicada ao fazer artístico de caráter cênico. Mesmo utilizando a análise, apenas é possível apreender partes do todo, em concordância com a descrição de Grésillon sobre o estado último da obra e sua característica de complexidade (GRÉSILLON, 2013, p.382). Seria possível escolher apenas as coincidências corporais entre o pianista e a bailarina para a construção de uma análise com sentido narrativo, estimular e multiplicar estas coincidências ao ponto de ressaltar a importância de dois braços descendo lentamente, como no minuto 5:47, ou de um ir e vir em volta do piano, como no minuto 0:53.

Comecei esse capítulo partindo do pressuposto de que o fazer artístico pode ser estimulado a partir do pensamento reflexivo. No sentido inverso, a reflexão sobre o fazer artístico a partir da prática mesma, oportuniza a abertura de uma perspectiva específica de estudo a partir de cada vivência artística. Na procura de uma troca sincera e efetiva entre teoria e prática se faz possível visitar as reflexões de diversos autores que pensam sobre o fazer artístico, e construir uma relação entre aquelas reflexões e um ato artístico específico, o que garante uma releitura particular de cada texto.

No caso da peça *O Percurso de um Instante*, penso que é possível pensar uma nova proposta cênica, a partir dos questionamentos e análises aqui apresentados. Acredito também que a imbricação do pensar e do fazer proporciona um método mais profundo de estudo, resultando na construção de novas poéticas para a encenação da peça. Além disso, este estudo teórico sobre a prática auxilia também na organização da peça *Coisas pelo ar*, pois faz com que seja possível entrar neste novo processo criativo com as informações e experiências já vividas, pensadas e corporizadas.

#### 4. SOBRE O NOVO PROCESSO CRIATIVO: *COISAS PELO AR*

##### **Coisas pelo ar (2012/2017)**

I. Pó | II. Foguetes | III. Folhas de Árvore | IV. Nuvem | V. Pandorga

**Concepção e direção:** Andrea López

**Composição coreográfica:** Andrea López e Fernanda Boff

**Bailarina:** Fernanda Boff

**Composição musical e Pianista:** Bruno Angelo

**Duração:** 7 min.

A partir deste capítulo, relato o processo de criação da peça *Coisas pelo ar*. Este relato sobre os diferentes momentos da pesquisa procura ser cronológico, para facilitar o entendimento da mesma. Mesmo assim, é importante salientar que toda a pesquisa foi planejada e discutida desde o início, tanto com os artistas colaboradores, Fernanda Boff e Bruno Angelo, como com a orientadora Mônica Dantas. Sendo assim, cada momento da pesquisa significou pensar nas próximas etapas, mas também voltar a olhar para trás, para o já vivenciado. A convicção sobre a necessidade de um olhar que permita a complexidade e o diálogo permeia os próximos capítulos.

A peça *O Percurso de um Instante* surgiu, principalmente, a partir do meu próprio processo criativo, embora a colaboração do pianista fosse de uma importância significativa. Acredito que as colaborações acontecem constantemente, em conversas e discussões e que nenhum ato criativo é fruto apenas de um indivíduo, mesmo que este trabalhe na solidão do seu estúdio ou atelier. À diferença daquele processo, a nova proposta de trabalho, que leva o nome de *Coisas pelo ar*, procura uma colaboração mais ativa com os outros artistas, assim como a utilização de uma composição musical já existente. Essa composição musical é o ciclo de cinco miniaturas para piano *Coisas pelo ar*, de 2012, do compositor Bruno Angelo. Sendo que o maior desafio deste novo processo criativo consiste em trabalhar com uma peça musical de um outro compositor e com uma bailarina-criadora que não possui formação em música. A problemática que instiga este momento da pesquisa é: como realizar uma análise musical que

possa ser utilizada pela bailarina, mantendo um sistema parecido ao realizado na criação de *O Percurso de um Instante*?

No processo criativo de *O Percurso de um Instante* eu utilizei a análise musical para a criação de uma estrutura que originaria a composição coreográfica. Neste novo processo eu resolvi analisar a partitura de uma música já composta, pois a maioria dos coreógrafos não são os compositores das suas trilhas e o meu interesse atual é testar, justamente, a viabilidade do processo de criação em música e dança por bailarinos não necessariamente musicistas. O desafio consiste, então, em construir uma lógica de análise que se aproxime mais da lógica do pensamento dançado<sup>11</sup>, contemplando ainda mais as imagens mentais de movimentos, do que das teorias de análise musical. A utilização de metáforas que aconteceu no primeiro momento do processo criativo de *O Percurso de um Instante*, se apresenta agora ainda mais útil e necessária. Penso que as imagens, sejam estas reais ou imaginárias, podem servir como um facilitador da comunicação entre música e dança, como uma ponte desde onde enxergar ambos os mundos. No processo de criação de *Coisas pelo ar*, a necessidade de diálogo constante entre a música e a dança, mas também entre os artistas envolvidos na pesquisa, fez com que tivessem que se estabelecer códigos de ensaio que fossem interessantes para todos. Isto não significa mais do que procurar entender o outro e respeitar as necessidades que cada um expressa nos diferentes momentos do processo. Exemplos de situações que exigiram o exercício da paciência podem se observar no tratamento do tempo dentro de cada ensaio. O tempo que a Fernanda precisou para se familiarizar com a música e com a análise proposta por mim, o tempo dedicado à procura de uma organização espacial que funcionasse para todos, ou o tempo investido em resgatar da memória anotações do meu caderno de bordo; esses são exemplos de um tempo que surge da necessidade do encontro.

#### 4.1 Reconhecer estruturas

O primeiro momento da análise musical que proponho se baseia no reconhecimento das estruturas contidas em *Coisas pelo ar*. Este reconhecimento pode ser organizado desde uma perspectiva própria do campo da análise musical mais tradicional, assim como desde uma proposta criativa mais intuitiva. No primeiro caso poderia se utilizar a partitura, documento escrito que facilita o trabalho de análise. No segundo, poderia se utilizar a escuta da gravação da peça, precisando desenvolver algum tipo de registro escrito para uma posterior

---

<sup>11</sup> No capítulo 5 é aprofundado o termo *pensamento dançado*, através da utilização dos textos de Marie Bardet.

elaboração das ideias. No caso da peça *O Percurso de um Instante* foi utilizada a partitura escrita, que traz consigo também as ideias sonoras. No caso desta nova composição coreográfica, se faz necessária uma translação um pouco mais detalhada da partitura escrita para a análise descritiva e o posterior esquema coreográfico, também este descrito em palavras. O processo é o mesmo, porém acrescido de uma complementação da descrição dos eventos musicais que estão sendo estudados.

Uma possibilidade interessante que oferece a partitura musical é a de poder acompanhar com o número de compasso o desenvolvimento da peça. Não podendo ler com clareza a partitura, se faz desafiador tal seguimento dos signos escritos. Faz-se necessária a identificação de eventos que possam ser separados do resto da música, para assim poder evidenciá-los na partitura escrita. Por ventura, os eventos grafados nas partituras musicais seguem uma lógica visual que não pertence exclusivamente à música, o que facilita a construção de metáforas e analogias. Além disso, a identificação sonora possibilita a organização de estruturas e viabiliza a memorização dos elementos escolhidos na grafia musical. Ditos elementos podem ser tanto unidades sonoras como diferenças de registro, variações na intensidade da atividade sonora ou qualquer outro evento que possa atrair a atenção do ouvinte de maneira significativa.

No momento de apresentar o ciclo *Coisas pelo ar* para a bailarina Fernanda Boff, esses desafios se manifestaram em forma de problemas a serem resolvidos. No primeiro momento realizamos a escuta da música. Após esta primeira escuta apresentei para ela a proposta de análise musical para a posterior composição coreográfica (ainda sem abordar a proposta de esquema coreográfico, em lápis nas ilustrações 2 e 3). Essa análise foi realizada em folhas brancas e não diretamente sobre a partitura musical, como fora o caso de *O Percurso de um Instante*. Junto com a descrição dessa análise eu mostrei na partitura onde localizar esses eventos descritos.

I. Po'  
No vídeo: 0'10"

c.4 0'10" elem. a  
c.5 0'15" " + coda  
c.8 0'29" queda  
c.9 0'33" corte (acorde-acento)  
c.10 0'38" calma  
c.14 " + mov. p/ finalizar (1ere mov. ascendente)  
c.19  
c.19

---

Proposta de esquema coreográfico.

- Braço direito: - mov. quebrado  
↓  
↓ Pluridez Sto a queda
- Suspensão - queda
- Mov. contínuos - espiral
- (retorno mov. quebrado)

RESONÂNCIAS

Ilustração 2 - Extrato da análise inicial de *Pó*.

II. Foguetes  
No vídeo: 1'14"

Análise para a composição coreográfica.

Elemento (a). Movimento ascendente (do grave p/ o agudo).  
Tempo rápido.  
Aparece 4 vezes, cada vez maior em duração.  
Os acentos da M.E. são claros, podem ser 5teís.

Elemento (b). Repete 2 vezes.  
Subdividido em 2 elementos  $\neq$ .  
 $\begin{matrix} 1'38'' & 1'51'' \\ 1'45'' & 1'57'' \end{matrix} \left. \vphantom{\begin{matrix} 1'38'' \\ 1'45'' \end{matrix}} \right\} \parallel : \parallel$   
O segundo elemento, na sua repetição, se desenvolve e desaparece, finalizando a peça.

---

Proposta de esquema coreográfico.

(a) 4x - impulso claro e continuação (lento)  
↓  
c/ vez maior e c/ + energia

(b) - pulso, giros  
↓ ↓  
agudo centro

- CHÃO + pulso  
- ≠ VELOCIDADES

Ilustração 3 - Extrato da análise inicial de *Foguetes*.



Até esse momento a análise não fez muito sentido para a bailarina, pois tratava-se da descrição de acontecimentos sonoros que apareciam escritos na partitura, mas que para ela não eram facilmente identificados ou colocados em relação com outros eventos, como por exemplo, os corporais. Nas ilustrações 2 e 3 é possível identificar algumas informações relevantes para este momento da pesquisa. Na miniatura *Pó*, ilustração 2, os elementos musicais foram identificados com o número de compasso, mas também com o tempo em que apareciam no vídeo da performance do Bruno. Esta organização temporal do vídeo foi o mesmo recurso utilizado para a análise de *O Percurso de um Instante* no capítulo 3. Já na miniatura *Foguetes*, ilustração 3, aparece apenas a divisão bipartida A – B, aparecendo os compassos de c.1 a 28 e de c.29 a 40, e o tempo do vídeo indicado apenas na parte B. Considerando as características aqui descritas posso inferir que a análise de *Pó* apresenta descrições sobre elementos musicais relativamente claros e identificáveis, enquanto que a análise de *Foguetes* responde mais a uma reflexão sobre a qualidade do comportamento sonoro.

Após este primeiro contato com a análise musical, eu apresentei o vídeo onde o compositor Bruno Angelo interpreta suas peças<sup>12</sup>. O vídeo foi acompanhado auditivamente e eu fui mostrando na partitura aqueles eventos que eu tinha descrito na análise, enquanto eles iam aparecendo. Neste momento o desafio era relacionar os elementos que escolhi para realizar a análise, sua visualização na partitura musical impressa e o som resultante da gravação da peça musical. Essa subdivisão facilita o trabalho de análise e de identificação auditiva, embora funcionem também como uma unidade no seu conjunto. A impossibilidade de comunicação que existe na ausência de códigos comuns leva, neste ponto da pesquisa, à necessidade de construir um pequeno dossiê sobre conceitos teóricos musicais para facilitar o intercâmbio de ideias. Este dossiê aparece em formato de Glossário no final deste memorial. Embora a familiaridade com a música se intensifique ao longo da pesquisa, é interessante ressaltar que em alguns dos encontros de estudo e ensaio da música, Fernanda manifestou certa dificuldade para compreender alguns comentários de Bruno e vice-versa. O diálogo, assim como o vínculo, foi construído ao longo de meses de trabalho em conjunto.

---

<sup>12</sup> O vídeo aqui referido é um registro da música que o compositor realizou, filmado na Biblioteca Pública do Estado, Porto Alegre, RS. A importância não está, para os fins desta pesquisa, no vídeo e sim no áudio. Este mesmo áudio (versão reduzida para o formato mp3) foi utilizado para os ensaios iniciais com a bailarina.

## 4.2 Sobre o trabalho de criação coreográfica

A etapa da criação coreográfica para *Coisas pelo ar* aconteceu em parceria com Fernanda Boff. Como mencionado anteriormente, foram realizadas reuniões prévias de escuta da música, nas quais eu apresentei uma análise preliminar e possíveis ideias de estruturação coreográfica. Esses encontros prévios foram lembrados nos ensaios com a bailarina, em busca de um novo momento de apresentação do material musical, agora no espaço da sala de ensaio. Além das minhas propostas, aquele primeiro encontro com a música foi enriquecido pela possibilidade de conversar com o compositor, Bruno Angelo. Ele expôs, em conversa informal, as suas ideias e propostas de organização do material sonoro, plasmadas tanto na partitura como no registro em áudio das peças. Aquele registro em áudio foi o único utilizado em todos os ensaios como estímulo auditivo, sem experimentar outras gravações da peça por não querer trazer quantidade excessiva de informação. Foi colocado para a bailarina que, no momento de trabalhar com o compositor e pianista ao vivo, modificações poderiam ser realizadas como resultado do nosso trabalho. E não apenas isso, como hipótese da minha pesquisa, eu infiro que a presença do corpo dançante e a intenção de comunicação entre música e dança, levam, inevitavelmente, a mudanças na música já composta.

No caso da minha peça *O Percurso de um Instante* eu realizei um primeiro momento de composição musical, um segundo momento de análise para a criação coreográfica e um terceiro momento de criação coreográfica. Embora esses momentos se retroalimentassem, essa foi a ordem em que aconteceram. Na nova proposta de *Coisas pelo ar*, a música já estava composta no momento de iniciar a pesquisa. O segundo passo realizado foi o da análise e o terceiro seria o da criação coreográfica. Mas, ao desejar trabalhar com uma bailarina que não fosse eu mesma, e sendo que a música também pertencia a outro compositor, surgiu uma mudança no processo. Ao apresentar a minha análise musical à bailarina, eu resolvi deixar um esquema mais aberto e retirar certos detalhes. Apresentei uma estrutura de análise e possíveis maneiras de se organizar a composição coreográfica, em relação com a análise musical. Para isto, eu exibi no chão da sala de ensaio, como nos momentos prévios de escuta da música, a partitura impressa e um esquema inicial de análise, mas não um esquema coreográfico já definido. Deste modo, eu tentei não direcionar em demasia os estímulos criativos da bailarina-coreógrafa, e sim proporcionar segurança e liberdade para ela achar a sua identidade dentro do nosso processo que, até aquele momento, tinha sido originado apenas na minha imaginação. A minha intenção foi buscar na movimentação dela e no imaginário que a música suscitava, o vínculo mais sincero possível da dança com a música. O esquema coreográfico seria

posteriormente organizado por mim, mas apenas ao finalizar os ensaios das cinco miniaturas, e realizando uma seleção a partir dos materiais desenvolvidos e registrados em vídeo. A última fase que restaria seria a retomada da coreografia, numa versão já mais estruturada, e o encontro de música e dança nos corpos de pianista e bailarina, agora, ambos compositores.

### 4.3 Sobre os primeiros ensaios

Resolvi trabalhar as cinco miniaturas na ordem em que elas foram dispostas pelo compositor, resolvendo cada uma delas como um problema específico. Para isto procurei não voltar a rever as miniaturas trabalhadas anteriormente, à medida em que íamos avançando nos ensaios. A metodologia de trabalho consistia em apresentar para a Fernanda a partitura impressa junto à minha proposta de análise e realizar a escuta da música a ser trabalhada naquele dia. Os momentos de teste de movimentações eram intercalados com momentos de escuta, sempre que necessário. Trabalhou-se com e sem o som, sempre seguindo as necessidades específicas de cada momento. A escuta da música, sem nenhuma experimentação corporal, foi uma necessidade recorrente.

Trabalhando com a primeira miniatura, *Pó*, Fernanda se declarou nervosa pela liberdade que apresentava minha proposta de trabalho. Foi, talvez, a peça que mais direcionei enquanto à composição coreográfica, até a movimentação começar a se organizar de um modo mais orgânico. Experimentamos nessa miniatura movimentos quebrados e movimentos fluidos, em relação com a duração das frases musicais, embora estas não mudassem a sua característica expressiva. Trabalhamos também com a relação entre o som e o silêncio e as possíveis analogias a serem construídas com o vínculo entre o movimento e as pausas. No compasso 11 (após o momento de calma do 0'38'') foi interessante ver como a movimentação lenta do corpo parecia intensificar a percepção do harmônico presente na música. Restaram das experimentações em *Pó* movimentos direcionados pelas partes do corpo, tanto quebrados como fluidos, uma queda em relação com um movimento descendente arpejado, que já fazia parte da proposta de análise, e a problemática de recuperar e deixar o movimento se perder, em analogia com a análise da música.

A segunda miniatura leva o nome de *Foguetes*. Esta miniatura é mais extensa e apresenta uma estrutura bipartida, uma repetição final da segunda parte e uma Coda. As duas partes da peça são esteticamente opostas, o que pode sugerir uma organização clara para a estrutura coreográfica. Além disso, a primeira parte apresenta duas camadas em coexistência,

sendo possível realizar um trabalho mais detalhado e procurando seguir os acontecimentos de alguma daquelas camadas. A bailarina se declarou mais solta e confiante, portanto apresentei para ela três possibilidades de estruturação da coreografia. Uma primeira opção seria a utilização das subdivisões na estrutura da música, que apresenta uma célula pequena, seguida por uma ideia de características estruturais similares mas com duração mais extensa e uma terceira bem mais comprida. Isso tudo na primeira parte da música. Outra opção seria construir a coreografia num sentido oposto: começando por uma frase mais extensa, seguida de outra de menor duração, e finalizando com a última ainda menor. Enquanto a música desenvolveria uma ideia, a dança apresentaria sua ideia já expandida e mostraria versões mais simplificadas depois. A terceira opção seria ignorar a camada superior dessa primeira parte da música, tocada com a mão direita do pianista e no registro mais agudo, e acompanhar com o movimento os acentos apresentados na mão esquerda, sendo estes mais graves e lentos, pertencendo à camada inferior da música. Essa última opção, embora me parecesse a menos conveniente, foi, para minha grata surpresa, a que melhor funcionou para a Fernanda. Foi aproveitada a ideia do movimento de queda da peça anterior, em relação com as escalas na música, mas com um estímulo inverso, de movimento ascendente. A movimentação dessa primeira parte se manteve principalmente em deslocamentos no nível baixo e sempre fluidos, com exceção dos pulos breves e em analogia com os foguetes do título, relação metafórica que só foi percebida conscientemente por nós ao final de uma das repetições de ensaio. Ao trabalhar a segunda parte da peça, procuramos diferenciá-la da primeira em relação ao tipo de movimentação escolhida. Foi testada uma diferença no tônus, no tamanho e na velocidade da movimentação, sendo esta última a opção que mais nos satisfez, ficando assim como a escolhida.

A característica principal da terceira miniatura, *Folhas de árvore*, é a ideia de ornamento presente em toda a sua duração. Além disso, ela apresenta três linhas melódicas que aparecem uma após a outra, criando uma estrutura vertical cada vez mais densa. Na metade da peça existe uma troca no nível de atividade de ditas linhas, uma intensificação, depois uma pausa, também com ressonâncias como nas peças anteriores, e um movimento final ascendente que leva a música a desaparecer. Partindo dessa estruturação, testamos deslocamentos no espaço utilizando a caminhada, e estados de equilíbrio e desequilíbrio. A ideia visual de desenho de ornamento, que vai e vem como costurando um som principal, estimulou esse impulso. Experimentamos a possibilidade de seguir alguma das vozes, mas não resultou muito útil. A ideia de imaginar os adornos musicais como sendo cócegas que

levavam a um desequilíbrio agradou a Fernanda. Um movimento de giro que surgiu casualmente foi aproveitado na estruturação coreográfica. O movimento final também.

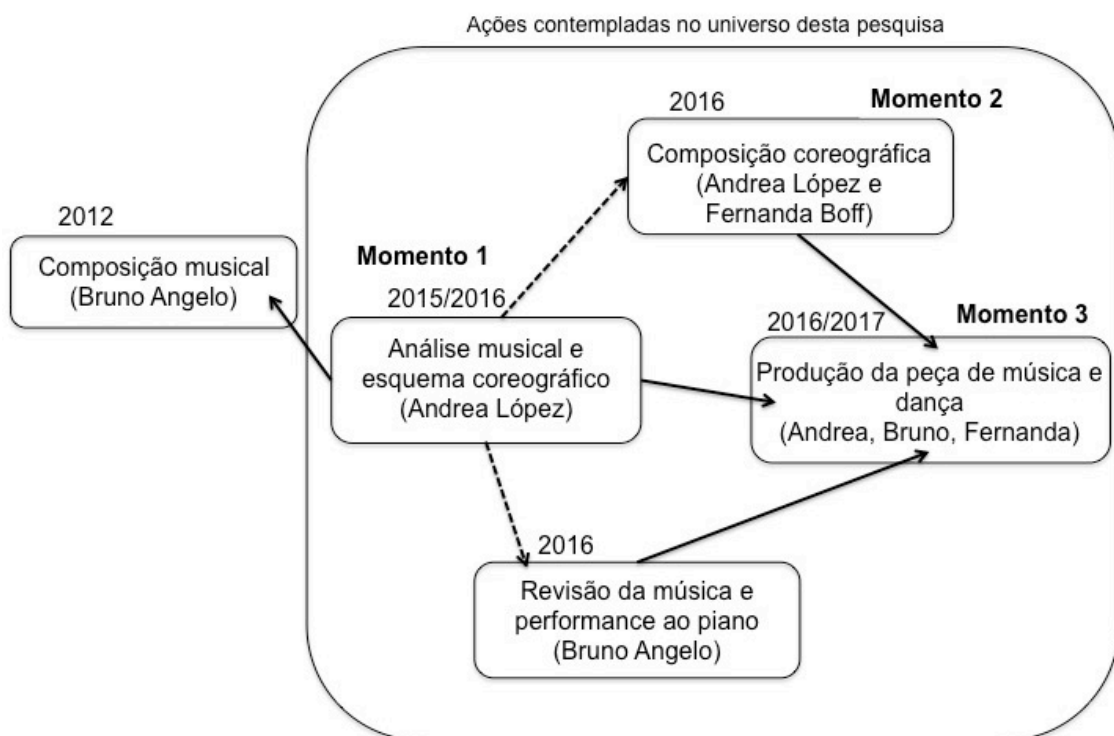
A quarta miniatura é a mais curta e foi a mais difícil de coreografar. O nome dela é *Nuvem*. Ela possui um elemento com caráter de ataque e um outro elemento com caráter de, digamos assim, nuvem. Ela também possui momentos de quase silêncio, onde as ressonâncias enchem o espaço. Fernanda trabalhou num improviso que acompanhou a música, utilizando os ataques como impulso ou impacto e o eco daqueles movimentos como analogia dos momentos de nuvem na música. Neste caso foram necessários vários momentos de escuta da música seguindo a partitura, para se familiarizar e diminuir o efeito de surpresa, que não estava ajudando a organizar o material coreográfico. Também aqui foram necessários vários momentos de experimentação corporal em silêncio. Após cada discussão sobre o que poderia ser feito eram realizados testes, seguidos de mais escutas, discussões e mais testes. Deste modo, foram realizadas experimentações sem a música, para tentar achar no corpo as respostas que não estávamos achando quando a música estava presente. As filmagens em vídeo foram utilizadas para recuperar movimentações e tentar fixar alguns materiais que pudessem servir para a posterior criação do esquema coreográfico. O improviso mostrou ser o melhor aliado para resolver a problemática criativa de *Nuvem*.

*Pandorga*, a quinta e última miniatura, segue um pouco o caminho traçado pelas anteriores. Ela possui três pentagramas, o que simplifica o trabalho de seguir visualmente a partitura para identificar as três camadas que a peça apresenta. Em um artigo do próprio Bruno Angelo sobre a peça pode se realizar uma melhor aproximação aos questionamentos temporais e analíticos do compositor, pois contém detalhamentos referentes ao imaginário temporal (ANGELO, 2015). A abordagem da pesquisa no referido artigo é de um viés diferente, específico dos estudos sobre teoria da música, motivo pelo qual não será aprofundado nestas páginas. Nos ensaios para *Pandorga*, Fernanda foi apresentando cada vez mais facilidade para diferenciar os sons agudos dos graves, o que facilitou o trabalho de relação com os diferentes níveis de atividade sonora. A miniatura apresenta momentos de intensificação na sua atividade, cada vez mais extensos em duração. Estes foram utilizados para organizar a estrutura coreográfica. Também serviram como estímulos criativos a imagem mental do movimento de ir e vir da pandorga e a proposta de movimento em torção, inspirada no movimento que o pianista deveria fazer para tocar a peça, pois ela apresenta cruzamento de braços para o lado oposto do piano. Nesse ponto a bailarina manifestou a necessidade de pensar numa coreografia mais fixa e não deixar a dança tão aberta ao improviso. Estruturou-

se, então, uma sequência coreográfica que se repete por três vezes, ampliando o tamanho do movimento e trocando a frente numa direção circular. Estipulou-se no final da coreografia um olhar para o céu, que deveria ser de frente para o público, supondo que o público estivesse em uma frente específica. Esta imagem cênica serviria também de final para o conjunto de miniaturas, em concordância com o seu título: *Coisas pelo ar*.

## 5. COLABORAÇÕES DO PENSAR FILOSÓFICO

Este capítulo aborda o processo de criação da peça *Coisas pelo ar*, contemplando o atravessamento desde uma perspectiva filosófica. Originalmente, *Coisas pelo ar* é um conjunto de cinco miniaturas para piano, composto pelo pianista e compositor Bruno Angelo. Assim como o título do ciclo, os nomes de cada uma das pequenas peças que o integram fazem também alusão ao caráter aéreo dos objetos, trazendo um estímulo imagético à totalidade da obra. Como mencionado anteriormente, os nomes delas são: *Pó*, *Foguetes*, *Folhas de Árvore*, *Nuvem* e *Pandorga*. A versão de *Coisas pelo ar* que é estudada nas seguintes páginas é a versão para pianista e bailarina, ambos em cena. O quadro abaixo sintetiza e organiza no tempo as diferentes etapas envolvidas nesse processo:



Conforme especificado no capítulo anterior, existem três indivíduos presentes no processo de criação da versão dançada de *Coisas pelo ar*: Bruno, pianista e compositor da música; Fernanda, bailarina e coreógrafa; e eu, Andrea, analista, coreógrafa e encenadora. Organizadas as funções, emerge a problemática que impõem os papéis definidos e limitados.

Embora as tarefas de cada indivíduo estejam claras e sejam predominantes ao longo de todo o processo de criação, os limites dessas funções se manifestam muito mais flexíveis e permeáveis do que fora antecipado por mim. Por exemplo: a composição musical já está finalizada, mas a interpretação da música acontece no instante em que o Bruno a está tocando ao piano. Isto significa que ele pode repensar e – em um nível talvez bastante sutil para termos musicais – recompor a música cada vez que se depara com o trabalho de criação coreográfica. Do mesmo modo, Fernanda e eu também fazemos sugestões ou expressamos necessidades em relação aos acontecimentos sonoros, o que influencia as decisões de Bruno. Outro exemplo: a análise da música e a proposta coreográfica estão, em princípio, sob o meu comando. Mas, como poderiam o compositor, que criou a música a partir de certos esquemas, ou a bailarina, que está dançando e criando a coreografia junto com a música, não terem suas próprias propostas de análise? Foram inquietações deste tipo que me levaram a procurar nos textos dos pensadores que aqui menciono, uma maneira de organizar este processo de criação, a partir de uma perspectiva de encontro.

A necessidade de definir funções para cada integrante desta proposta não surge do nada. Bruno possui formação acadêmica em Composição Musical, atua como músico, compositor e professor. Fernanda possui formação acadêmica em Dança, atua como bailarina, coreógrafa e professora. Eu possuo ambas formações, musical e em dança, mas praticamente nenhuma formação relacionada à encenação e direção de espetáculos. Como compositora musical eu penso os eventos sonoros a partir das minhas experiências prévias, o que enriquece mas também condiciona a minha lógica analítica. Como bailarina e coreógrafa eu utilizo recursos que me são familiares e procuro encontrar semelhanças entre o pensamento em música e o pensamento em dança. Mas, para pensar o grande conjunto de música e dança, de Bruno e Fernanda e um piano em cena, me faltam informações. Estas informações são construídas por nós três em cada encontro, e surgem das vivências de cada um de nós e da bagagem cultural e artística que nos perpassa. E se digo que a necessidade de definir funções não surge do nada, me pergunto: de onde surge? As palavras de Edgar Morin no prefácio do livro “Cultura e pensamento complexo” trazem clareza sobre a questão:

Foi preciso tempo para que se aprendesse que os progressos do conhecimento científico especializado em disciplinas acarretava uma ignorância ampliada dos problemas fundamentais que, para serem enfrentados, requerem a mobilização e a conjunção dos conhecimentos separados e fragmentados (ALMEIDA; CARVALHO, 2012, p. 11).



A ignorância pode ser desconhecer uma teoria já sedimentada, mas pode também ser a incapacidade de se colocar em relação com o outro ou com o desconhecido. A formação por disciplinas, tratando-se neste caso da formação em música e da formação em dança, permite um nível de aprofundamento no campo de estudo, mas não convida a enxergar as problemáticas de um dos campos através da perspectiva de outro. Isto é exatamente o que eu procuro estimular com a proposta artística de *Coisas pelo ar*, versão dançada: utilizar ferramentas composicionais e analíticas da música para organizar uma proposta coreográfica. Considero que este tipo de trabalho oportuniza relacionamentos mais abertos à troca, o que acaba por multiplicar as possibilidades artísticas. A complexidade surge aqui como modo de organizar estes relacionamentos imperfeitos, onde a disciplina como estruturação do conhecimento encontra a sua fronteira, abrindo espaço para novas maneiras de pensar o fazer artístico.

Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites do nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados. Ela diz respeito a sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que a concernem (MORIN, 2011, p.35).

Minha função de encenadora da peça surge da necessidade de tomar decisões estéticas que vão além de uma escolha coreográfica. Estas escolhas cênicas contemplam o vínculo entre a música e a dança, e mais especialmente o vínculo entre a Fernanda e o Bruno. Surge assim o meu vínculo com eles, dividido entre as funções de coreógrafa, analista musical e pesquisadora. Mas as escolhas realizadas ao longo do processo de criação de *Coisas pelo ar* não surgem apenas de inquietações pertinentes ao campo da música e da dança, surgem também de um lugar mais sensível e que permeia todos os encontros. Os códigos de ensaio próprios da música não são atendidos completamente para os fins desta proposta. Os códigos de ensaio da dança talvez estejam um pouco mais contemplados, mas constantemente interrompidos pela necessidade de escuta da música e de reflexão sobre a estrutura analítica das peças<sup>13</sup>. Ainda perpassando a ideia de um pensamento complexo, as características de uma

---

<sup>13</sup> Entendo como código de ensaio as normas de comportamento e convívio existentes, de modo tácito ou expreso. Ditas normas respondem às necessidades próprias de cada arte, como o aquecimento prévio na dança. Esta temática é abordada no Capítulo 6.1.

educação transdisciplinar surgem para mim como uma possível resposta perante tantas novidades que esta pesquisa me oferece.

Uma das motivações intrínsecas a essa iniciativa de buscar contato e compartilhar com outros o impulso à transdisciplinaridade é de ordem emocional, tanto quanto cognitiva. Mas o que caracteriza a cognição humana é, justamente, a afetividade presente nas manifestações de convivência com outras pessoas. É isso que nos diferencia das máquinas capazes de inteligência artificial: a capacidade de emocionar-nos, de sermos impulsionados por nossos laços afetivos ao reconstruirmos o mundo e o conhecimento (ROCHA; BASSO; BORGES, 2009, p.52).

Seguindo a necessidade e o desejo de refletir e de colocar em palavras estes pensamentos em ebulição, proponho aqui a divisão do processo de criação da peça de música e dança *Coisas pelo ar* a partir de três perspectivas: a da proposta de pesquisa, a da criação coreográfica e a da encenação da peça, permeadas por conceitos de composição e análise musical. Os diversos elementos da cena vão se somando aos poucos, mas estão todos presentes desde o primeiro dia de trabalho. A riqueza da proposta acontece justamente nos pontos de encontro.

A própria *com-posição* é articulação: *colocar com* alguns elementos que se atravessam e atravessam em múltiplas direções. Esta travessia se carrega de sentido no curso do percurso *entre*, um pouco como nos carregamos com eletricidade estática, pela fricção neste intervalo, entre diferentes matérias, diferentes dinâmicas; diferenciação de potenciais (BARDET, 2014, p.224).

Durante o processo de criação da versão dançada de *Coisas pelo ar* existem, em linhas gerais, três momentos. O primeiro momento contempla apenas minhas decisões, contendo a criação de uma análise musical e algumas propostas para a criação coreográfica – em alguns casos mais de uma proposta por trecho analisado. O segundo momento conta com a presença da bailarina e coreógrafa Fernanda Boff, o que representa duas opiniões e singularidades dispostas a criar uma coreografia e experimentar a dança a partir da proposta de análise musical antes mencionada. O terceiro momento inclui o compositor e pianista Bruno Angelo e a sua interpretação ao vivo, contribuindo com as decisões cênicas, musicais e inclusive com as decisões coreográficas. Como mencionado, essa divisão em três momentos é apenas em

linhas gerais, pois, embora factíveis de serem divididos em suas características mais notórias, eles não funcionam isolados, mas sim combinados. A presença e interferência dos três momentos descritos acontecem ao longo de todo o processo criativo. Apenas estabeleço esta estruturação para o melhor estudo das particularidades de cada momento. Penso que a finalidade que dirige a intenção das decisões criativas orienta o caminho a ser percorrido. Deste modo, o objetivo a ser alcançado - criar uma análise, uma coreografia ou uma peça de música e dança - provoca diversos tipos de pensamento que levam a diferentes decisões. Felizmente, o processo criativo permite e até estimula o repensar das escolhas.

Para apresentar as relações estabelecidas com o pensamento filosófico começo pelo final, utilizando registros do terceiro momento, que conta com três indivíduos em inter-relação e com o objetivo comum de organizar a peça de música e dança, tanto como processo quanto como apresentação cênica. A partir desta reflexão encontro uma aproximação entre o pensamento em música e em dança e a dialógica sistêmica de Edgar Morin como estruturação das reflexões e decisões que estas ocasionam. Na estruturação do processo criativo de *Coisas pelo ar* não é possível pensar em uma ideia única e escolher um percurso que saia de A para ir até B. O fato de a música estruturar a dança e a dança modificar a música implica em um diálogo, onde a escuta se faz essencial. O todo da obra como ato cênico também atenua, suaviza, exacerba ou reprime as decisões previamente realizadas. Existe o desejo de transmitir uma ideia ou um conceito, mas a precisão no momento da apresentação-comunicação foge em um sem-fim de interpretações e subjetividades. Nessa sucessão de decisões e negações onde se faz preciso voltar atrás, embora o atrás já não seja o mesmo pois ao revisitar aquilo que já aconteceu nos encontramos em uma nova versão do anterior, as palavras de Edgar Morin sobre a complexidade da relação entre ordem, desordem e organização surgem para não nos perdermos em meio a uma espiral de acontecimentos e pensamentos. Segundo o autor, tanto a ordem quanto a desordem contribuem para a organização de fenômenos organizados (MORIN, 2011, p.63). Como chegar a uma organização mais ou menos estável a partir dessa espiral que inclui o caos? Segundo o autor, aceitando as contradições que constituem a auto-organização. Para Morin, o sujeito é ao mesmo tempo autônomo e dependente, sendo que para ser independente em sociedade, é indispensável dominar conhecimentos culturais e de linguagem, para só depois poder realizar suas escolhas próprias e particulares. A necessidade de se alimentar da dependência, conforme apresentada pelo autor (MORIN, 2011, p.66), ressoa quando penso sobre o processo criativo e as relações que é preciso estabelecer para que ele exista. No pensamento complexo é preciso abandonar a ideia de completude para abraçar

o caráter de solidariedade que a visão complexa do mundo implica. Essa solidariedade nasce do reconhecimento da multidimensionalidade da realidade (MORIN, 2011, p.68). Pensar a música, a dança, a vibração das ondas sonoras, os ecos dos corpos em movimento, a relação com o espaço e suas características, pretender inferir um público atento e como ele se coloca em relação à peça encenada implica tentar abraçar essa multidimensionalidade. Aceitar que cada decisão traz consigo consequências e que estas, por sua vez, modificam as decisões por vir assim como as já tomadas, implica um tipo de pensamento que, ao meu ver, necessita ser complexo.

Para exemplificar a necessidade de se repensar o espaço a partir da presença de todos os elementos da cena, utilizo a seguinte imagem de um dos ensaios de *Coisas pelo ar*. Nela é possível ver uma das possibilidades testadas para dar início à peça. A versão final – até este momento - contempla uma angulação do posicionamento do piano em relação com a parede, que foi acrescentada posteriormente.



Ilustração 4 - Extrato do registro em vídeo de ensaio, momento inicial de *Pó*

Uma das decisões cênicas que foram tomadas a partir das impressões do Bruno, da Fernanda e minhas foi o posicionamento inicial e a organização espacial do piano - com o Bruno - e da Fernanda. Em um primeiro momento, resolvemos o posicionamento da Fernanda colocando-a em diagonal para uma possível frente, prevendo que talvez esta frente pudesse

não existir. Uma espacialidade da ação em diagonais parecia funcionar com a coreografia da primeira miniatura *Pó*. Ao se incluir no espaço o piano e o Bruno, buscou-se manter a diagonal da Fernanda, respeitando o posicionamento do piano contra a parede. Rapidamente surgiu o questionamento do piano da sala de ensaio, que não seria o mesmo das apresentações, e se pensou em girar o piano mais para a frente, o que não funcionou pois deixava o Bruno levemente escondido atrás do armário do instrumento. Finalmente, optou-se por colocar o piano também em diagonal. Testaram-se varias combinações. Quando tentou-se deixar as costas dos dois artistas em cena de frente para o público não resultou muito agradável ou convidativo ao espectador; ficando a Fernanda de frente e o Bruno de costas, eles não conseguiam se enxergar, pois ficavam de costas um para o outro, facilitando uma leitura um tanto ríspida do vínculo entre eles; se ficassem de frente um para o outro poderia facilitar leituras muito óbvias de relacionamento afetivo que também não resultavam interessantes para a proposta. O que restou destas experimentações foi um posicionamento em diagonal da Fernanda e do piano com o Bruno, em relação com o espaço e em relação um com o outro, o que possibilitou que eles se enxergassem se fosse necessário, mas sem abrir nem fechar as leituras da cena para quem observa de fora. Restou também a certeza de que o posicionamento inicial seria repensado em cada apresentação, considerando para a decisão a ser tomada as características do espaço físico e do instrumento à disposição para a ocasião.

Estes questionamentos espaciais se deram em vários momentos do processo de criação de *Coisas pelo ar* e em cada uma das cinco miniaturas. Isto acontece porque, ao se passar de experimentar a coreografia em um espaço vazio para a posterior presença do piano e do Bruno em cena, os trajetos dos deslocamentos apresentavam leituras diferentes. Desse modo, cada possível leitura da cena instigava que se repensasse a organização espacial, o que acabava por influenciar a estrutura coreográfica. Outro exemplo de organização espacial que precisou ser repensada a partir da relação cênica entre a Fernanda e o Bruno é o deslocamento que acontece na terceira miniatura, *Folhas de Árvore*. Na seguinte imagem, é possível ver o deslocamento em linha reta da Fernanda em relação à câmara utilizada para registrar o ensaio. A coreografia inicia com este deslocamento, caracterizado por um constante desequilíbrio. Após este deslocamento a Fernanda chega a um giro em espiral que vai ganhando força até o momento musical e movimento corporal seguinte. Este momento seguinte, registrado no vídeo do ensaio na imagem que apresento a seguir, acontecia de frente para o piano e para o Bruno.



Ilustração 5 - Extrato do registro em vídeo de ensaio, deslocamento inicial de *Folhas de Árvore*

Após varias experimentações, considerando diversas possibilidades de organização dos trajetos da Fernanda durante a miniatura *Folhas de Árvore* em relação com o Bruno e com o piano, optou-se por realizar esta linha reta de maneira diferente. Ela viria desde o canto esquerdo da sala e iria até a lateral esquerda do piano, colocando o resto da coreografia de frente para a janela (que pode ser observada no fundo da imagem), e não de frente para o Bruno, como no caso do exemplo visual acima apresentado.

Como diretora/encenadora e pesquisadora, tenho o privilegio de testemunhar momentos de transformação nos indivíduos que integram este processo de criação. Por exemplo, descobrir nas palavras da bailarina que ela começou a perceber o seu corpo como um corpo ressoante como consequência das constantes ressonâncias do piano, e observar como o seu comportamento criativo evolui com cada ensaio e cada discussão, não apenas no seu vínculo com o mundo sonoro, mas também com o seu próprio ato composicional. Outro benefício ao qual tenho acesso é ouvir as mudanças nas interpretações que o pianista faz das peças. Ver o seu pensamento e o seu corpo entregue ao encontro com o acontecimento cênico suscita em mim a reflexão sobre a performance e a composição musical. Penso oportuno esclarecer que os ensaios de *Coisas pelo ar* são também encontros de criação. O processo de construir, ressignificar, decidir, acrescentar e cortar materiais se dá na solidão da minha pesquisa, mas também no encontro proposital dos ensaios. Sendo assim, os comentários e discussões que surgem nesses ensaios geram também inquietações que podem muito bem ser

examinadas seguindo as diferenciações que Edgar Morin traz sobre razão, racionalidade e racionalização. O autor defende a necessidade de uma racionalidade autocrítica, entendendo que a razão implica uma visão coerente do mundo, enquanto a lógica da racionalidade pode muito bem acabar sendo uma racionalização que apenas consegue prender a realidade no sistema coerente da nossa escolha (MORIN, 2011, p.70). Quando no momento de ensaio discutimos sobre as sensações que temos, como por exemplo o corpo ressonante da Fernanda ou a percepção que o Bruno tem dos movimentos da Fernanda enquanto ele está tocando o piano, nos aproximamos ao risco de cair em uma eterna enunciação de pensamentos abstratos e pouco produtivos para o processo de criação. Mas, procurando uma racionalidade autocrítica que permita resgatar aquilo que serve para a tomada de decisões ou para uma melhor apreensão dos acontecimentos cênicos, garantimos um melhor aproveitamento do tempo e dos materiais que surgem da troca constante entre nós três ao longo dos encontros. Ao me deparar com as definições apresentadas por Edgar Morin penso também que a racionalidade autocrítica pode garantir que, como pesquisadora em arte, eu não seja soterrada pelos meus próprios pensamentos enquanto realizo a pesquisa. Entendo o pensamento como movimento que gera outros movimentos como consequência. Assim, tento observar o todo, sabendo-me parte desta totalidade, talvez no que o pensamento complexo entende como metapontos de vista. Todo sistema é aberto e, segundo as palavras de Edgar Morin, existe a possibilidade de “integração do observador e do conceitor em sua observação e em sua concepção” (MORIN, 2011, p.76).

Continuando (de trás para frente) pelo segundo momento, o momento da criação coreográfica compartilhado com a bailarina, apresento algumas inquietações surgidas pela leitura dos textos de caráter filosófico de Marie Bardet. O processo da composição coreográfica de *Coisas pelo ar* vem como continuação da construção de uma análise musical pensada para oferecer estrutura e lógica. A cada proposta de análise corresponde uma (ou mais de uma) proposta de movimento. Isto significa uma necessidade de trabalho a partir de metáforas e analogias. Imagens de direção ou deslocamento no espaço, de comportamento enquanto qualidade de movimento - denso; leve; inquieto - , de ideias de estímulos externos como uma cócega em *Folhas de Árvore*, ou um vento em *Pandorga*. Com o desejo de vincular o som musical ao movimento dançado, permitindo tantas possibilidades como poderiam ser testadas, o trabalho coreográfico é repleto de encontros e desencontros. As dificuldades, as tentativas e erros, as descobertas feitas pelo acaso ou pelo não intencional delineiam o desenvolvimento da composição coreográfica. Uma das dificuldades do trabalho

de improviso estruturado utilizado nesta pesquisa é o que Marie Bardet chama de caráter de evanescência do material criado (BARDET, 2014, p.154). Acompanhando as reflexões da autora, o momento presente onde está acontecendo o improviso entra em conflito com a imprevisibilidade da futura composição e sua posterior escrita. Assim como o termo improvisação, os termos composição, coreografia, escrita e inclusive encenação se apresentam como reflexões necessárias e pertinentes para esta pesquisa. Para Marie Bardet, a improvisação é uma experiência onde a imprevisibilidade ocupa um papel importante, sendo seu maior desafio a aceitação de sua inevitável evanescência (BARDET, 2014, p.158). A utilização de alguns registros em vídeo garantem que a coreografia de *Coisas pelo ar* se estruture e possa ser, ao menos em parte, recuperada. Mas, ao longo da pesquisa, ficam detalhes que escapam à memória e aos corpos. Eu não vejo esta situação necessariamente como um problema e sim como uma característica própria do discurso estético escolhido para a peça.

Na seguinte imagem é possível observar um momento de chegada - breve momento onde a ação se suspende - que consiste em um equilíbrio sobre a perna esquerda, em constante crescimento axial.



Ilustração 6 - Extrato do registro em vídeo de ensaio, momento descrito de *Folhas de Árvore*



Trata-se novamente da peça *Folhas de Árvore*, a terceira do conjunto de miniaturas. Este momento está determinado pela música, mas tanto a chegada nele como a sua continuação - a continuação da coreografia - , dependem da capacidade física da Fernanda de se equilibrar sobre um pé. Em função da liberdade interpretativa da performance do Bruno ao piano, e do desafio cinesiológico de se equilibrar sobre a ponta do pé, não é possível, e não é nem sequer necessário, determinar exatamente quanto tempo a Fernanda deve permanecer em suspensão. Essa impossibilidade é também uma pequena liberdade que o acaso oferece, são segundos de variação entre uma repetição e outra. Este instante que utilizo aqui como exemplo mantém sua coerência com o restante da peça, que contempla o desequilíbrio como qualidade de movimento principal. Existe neste trecho coreografado um leve risco que, ao meu ver, parece capaz de demonstrar que o limite entre as partes coreografadas e os momentos de improviso estruturado em *Coisas pelo ar* não são tão distantes como poderia se pensar.

Sobre o desafio de escrever a dança e o ato composicional, Marie Bardet escreve:

Se a dança é incessantemente recolocada no desafio de sua existência artística entre evanescência e inscrição é porque de fato a arte da dança pode ser pensada essencialmente como composição em movimento em uma variabilidade dos lugares e dos modos de agenciamentos possíveis dessa composição (BARDET, 2014, p.150).

Compondo música tenho a sensação de estar tentando escutar o que é que o discurso musical está pedindo, para depois realizar escolhas a partir daquilo que interpreto como a sua necessidade. Minha aptidão técnica e minha disponibilidade como artista colocam o limite na minha capacidade de responder a essa demanda. No caso da criação desta proposta o processo não se dá de forma muito diferente. O ato cênico, onde existem vários elementos em inter-relação, apenas significa uma escuta um pouco mais ampla e generosa. Além disto, a escuta não é apenas minha, mas é também da Fernanda e do Bruno. Esta teia de relações, entre nós três como artistas e indivíduos, entre a música, a dança e o resultado cênico, e o pensar sobre estas relações, constituem o ato artístico e acadêmico presente em *Coisas pelo ar*.

Chegando ao primeiro momento, o da criação da análise musical para a estruturação de uma proposta coreográfica, se faz evidente a necessidade de um processo de escrita. A partitura musical representa algumas referências a serem seguidas e, nos casos onde existe

uma boa capacidade de escrita, possibilita uma aproximação à ideia sonora original do compositor. Mas a partitura musical não é mais do que isto, apenas uma aproximação. Existe o momento da interpretação, onde o interprete fará seu trabalho de trazer à vida os sons que ele consegue inferir a partir dos códigos previamente estudados e treinados. A escrita coreográfica também acarreta essa necessidade de tradução ou translação. No caso da minha pesquisa, a coreografia surge a partir da escuta da música, mas também a partir do esquema escrito da proposta coreográfica originada pela análise musical, elemento também registrado em papel. A escrita chega ao papel, mas mesmo antes deste encontro a escrita existe como organização das ideias e das intenções.

Para exemplificar a passagem entre a análise da música e a composição coreográfica em *Coisas pelo ar*, utilizo os primeiros compassos da segunda miniatura *Foguetes*. Esta peça possui duas seções ou metades. A primeira, caracterizada pelo que chamei de *Elemento a*, e a segunda, chamada de *Elemento b*. A primeira parte de *Foguetes* contém um total de 28 compassos. O *Elemento a* é constituído por uma escala ascendente na mão direita, acompanhada de acentos em notas soltas, também com um movimento ascendente, na mão esquerda. Este elemento aparece pela primeira vez no c.1 (compasso número 1), se reapresenta ampliado no c.5, e de novo no c.10, agora ainda maior na sua duração e extensão no piano. Vai aparecer uma quarta vez, ainda mais ampliado, mas esses últimos compassos não aparecem na imagem da análise apresentada embaixo. Até aqui estamos na primeira metade da primeira seção da miniatura. Para os fins da análise para a composição coreográfica, eu identifiquei estes três elementos – em vermelho na imagem –, assim como um efeito característico desta miniatura e do ciclo *Coisas pelo ar* em geral: a ressonância de um som – em azul na imagem –. O comportamento do *Elemento a* é analisado da seguinte maneira: velocidade acelerada; direção para os sons agudos, o que graficamente significa um movimento ascendente, como pode ser constatado na imagem; existência de uma ressonância que continua até aparecer o seguinte *Elemento a*.

**II. Foguetes**

Ilustração 7 – Análise do início de *Foguetes*

Fonte: extrato da partitura de *Coisas pelo ar* de Bruno Angelo.

Na coreografia o *Elemento a* foi trabalhado através de um improviso estruturado, caracterizado pelo deslocamento em nível baixo, impulsos claros e enérgicos, e continuações que desaceleram mas não terminam por achar a quietude. Ao longo dos ensaios a Fernanda fixou uma sequência breve de movimento para a primeira vez em que o *Elemento a* aparece, o que facilita o início da miniatura, após *Pó*. Nas outras vezes em que o *Elemento a* aparece a Fernanda improvisa a partir destes materiais coreográficos. Este elemento na dança ganha semelhanças com as características da música: é um movimento acelerado que utiliza seu próprio impulso para se organizar. Mas, à diferença da música, que funciona quase linearmente – simplificando as características deste elemento para os fins da análise – a Fernanda aproveita os movimentos circulares nos desenhos realizados desde o tronco e continuados nas pernas e nos braços. Esta circularidade permite aproveitar ainda melhor o final dos impulsos. Acrescida desta informação visual, a ressonância, em azul na imagem da análise, ganha especial força quando combinada com a coreografia. Desde meu olhar externo percebi que um braço continuando o movimento a partir do resto de um impulso inicial, desacelerando até encontrar o próximo impulso-elemento, evidenciava ainda mais o efeito sonoro de *fade out* do piano: um som que continua vibrando, mas perdendo intensidade até quase sumir ou ser interrompido por um outro som. Tanto a Fernanda quanto o Bruno

manifestaram ter a mesma sensação, e esta característica do tratamento das ressonâncias foi adotada como um resultado estético interessante para *Foguetes*. Quero salientar aqui que não procuro afirmar nenhuma originalidade específica nas escolhas estéticas e organizacionais dos elementos que constituem *Coisas pelo ar*, nem dos instrumentos conceituais aqui mencionados. Pretendo, sim, registrar do melhor modo possível os encontros que dão origem ao material artístico, buscando resgatar um pouco daquilo que acontece dentro de um ambiente de criação e de ensaio.

A dificuldade que resta superar no processo de criação de *Coisas pelo ar*, é a da escrita da dança, por enquanto registrada mais em vídeo do que em papel. A riqueza do movimento dançado reside nos detalhes, e são justamente estes detalhes os mais suscetíveis às mudanças. Sendo assim, apreender a dança em palavras ou desenhos parece mais arriscado e menos duradouro do que tentar fazê-lo utilizando uma mídia audiovisual. A aparente fragilidade do momento da escrita da dança, ao meu ver, não difere muito dos segundos onde eu tento desenhar na partitura musical aquilo que gostaria de escutar, considerando a dificuldade técnica que implica expressar uma ideia musical na partitura escrita.

O risco da evanescência que trabalha a dança como espetáculo vivo, e a questão de sua escrita se encontra intimamente com a de seu reconhecimento enquanto arte. Sempre com o risco de desaparecer na *efêmer-errância* de sua apresentação ou em seus limites com uma simples prática social, a dança concede ao problema da escrita, da inscrição e da conservação um peso especial (BARDET, 2014, p. 147).

Do mesmo modo podemos pensar cada momento de criação, de registro escrito, de interpretação desse registro e de repetição, que possui também em si criação. Talvez a maior diferença entre improvisação e coreografia esteja apenas nas intensidades dos elementos que as compõem.

Encontrar aquilo que queremos construir com os elementos da cena é um exercício de busca, de criação e de renovação dos materiais. O exercício da escuta - que traz em si movimento e mudança - encontra no vínculo entre esses elementos, nas relações que se criam e que se ressignificam, a necessidade de metáforas como terreno comum. A metáfora, que para Bardet é o solo onde filosofia e dança se encontram em busca do “seu último baluarte tangível e não retórico: o imperceptível”, pode também vir a nos sustentar quando o discurso é tanto musical como dançado (BARDET, 2014, p. 99). O movimento e as ideias e

percepções que este gera, o corpo vibrante de um piano (cordas, feltro, madeira e aço), o barulho das folhas de papel utilizadas nos momentos de ensaio e o recorte de expressões surgidas ao acaso e que se resgatam em palavras no registro de bordo, não são mais do que elementos em relação, que implicam escolhas, mas que também agem dentro do caos de um sistema vivo.

## 6. SOBRE OS INSTANTES DE ENCONTRO NA CRIAÇÃO DE COISAS PELO AR

*However you listen, the body is involved.*

Nicholas Cook, *Beyond the score*.

Pensar a composição coreográfica através de um olhar analítico sobre a música a ser dançada provoca um deslocamento das estruturas com as quais se organiza a movimentação no espaço. O desejo de continuidade que um movimento pode ocasionar no corpo de um dançarino pode ser simplesmente desfeito pela análise da música. De modo oposto, a análise musical tem a potência de sugerir continuidades (ressonâncias) que o corpo não precisava, dependendo das circunstâncias. Para aprofundar e esclarecer estas reflexões são apresentados em este capítulo alguns exemplos de como a análise musical pode intervir no momento da composição coreográfica e de como o pensar sobre os corpos em movimento pode também influenciar aquela análise inicial da música. A dança reclama aqui seu direito sobre a análise musical; a música impõe seu caráter cênico. O lugar onde isto é possível é o lugar de escuta e encontro, é o território onde se coloca música e dança em relação.

O silêncio absoluto é tão difícil de ser ocasionado como o não-movimento absoluto. O que no ciclo de cinco miniaturas *Coisas pelo ar*, na sua versão dançada, poderia parecer uma pausa, não chega nunca ao estado de silêncio ou de quietude absoluta. Estes momentos são excelentes oportunidades para exercitar a escuta e propor uma análise da situação cênica e da partitura musical. Utilizo o seguinte recorte da miniatura número 4, *Nuvem*, a modo de exemplo:

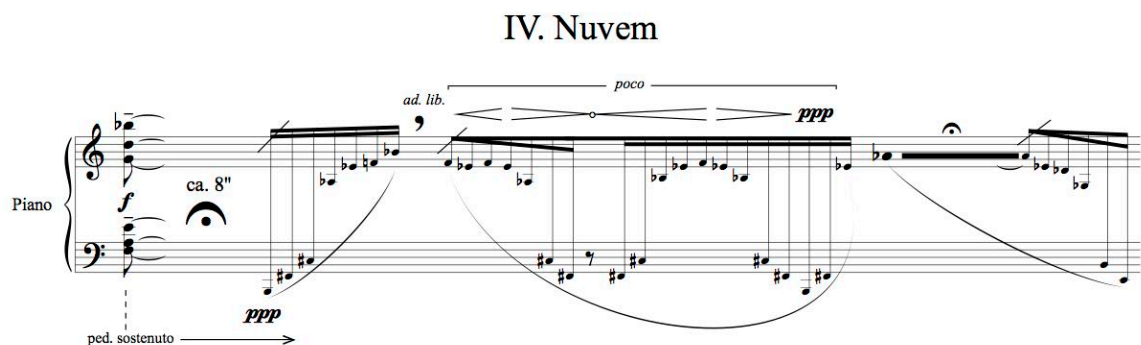


Ilustração 8 – Extrato inicial da partitura de *Nuvem*, c.1

Fonte: extrato da partitura de *Coisas pelo ar* de Bruno Angelo.

O extrato da partitura apresentado acima representa o acorde que dá início à peça e a fermata de 8'' que o segue. Não estranho ao caráter dos silêncios ou das fermatas, trata-se de um momento de pausa, de chegada e de encontro, que inicia já no final da miniatura número 3 *Folhas de Árvore*. Bruno Angelo, compositor da música, está tocando o piano, a partir da partitura musical e percebendo a movimentação da bailarina Fernanda Boff. Fernanda está improvisando sobre as qualidades de movimento que foram determinadas para *Folhas de Árvore* e para *Nuvem*, pesquisando a partir do material corporal, mas sempre atenta à escuta da música e à interpretação daquilo que pode ser analisado e organizado de maneira intencional. Ambos chegam a um momento de pausa, de silêncio surgido a partir da morte da ressonância das cordas abafadas do piano. Os dedos do Bruno se afastam lentamente do teclado do piano, e ficam suspensos com um leve tônus muscular em braços e ombros. O olhar do Bruno se direciona lentamente - como querendo não interromper com movimentos abruptos aquela pausa onde acaba de se chegar - para o local onde a Fernanda se encontra. Os olhares são direcionados mas não diretos, utiliza-se a visão periférica na maioria dos casos. O movimento de Fernanda vai perdendo ação, até chegar a uma situação de aparente quietude. A sua escuta está concentrada no som do piano, que se mantém em ressonância assim como o seu corpo. Fernanda está à espera da retomada da música. Bruno está à espera de uma possível resposta corporal de Fernanda. Entre eles se criou uma pausa, que tem dentro de si a tensão da atenção da escuta e da vontade de se colocar em relação. O olhar de fora é registrado no diário de bordo por mim, no papel de encenadora/coreógrafa/analista. A aflição que esta observação gera em mim não se evidencia no resultado da peça. Eu penso em acelerar o desenlace desta pausa que está durando mais do que fora estipulado, mas me obrigo a ficar em silêncio e respeitar aquele discurso que está acontecendo e que não é fruto do acaso, e sim do diálogo real que modifica a partitura musical, a análise da partitura musical e a partitura coreográfica.

Através da descrição deste breve momento no decorrer de um ensaio de *Coisas pelo ar* na sua versão dançada, procuro exemplificar o quanto a reflexão sobre o discurso cênico pode enriquecer a prática artística, tanto musical como coreográfica. A proposta coreográfica de *Coisas pelo ar* surge da análise musical, tanto da partitura como da execução. Trata-se de uma análise fraseológica, com desejos de sintaxes. Uma análise que evidencia objetos e propõe um comportamento para tais objetos (interpretação da análise), para depois colocá-los em relação com os materiais coreográficos. A coreografia está organizada a partir do improvisado estruturado, com mais ou menos abertura, dependendo das qualidades trabalhadas em cada

trecho. O processo coreográfico é criado a partir de uma proposta de análise musical, e utiliza recursos teóricos oriundos do campo da música, transpostos para o campo da dança. A encenação de *Coisas pelo ar* e a reflexão sobre o desenvolvimento da pesquisa pretendem oportunizar o debate sobre os pontos de encontro entre o fazer musical e a criação em dança.

### 6.1 Organização dos ensaios de criação

No transcorrer da pesquisa foram propostas duas metodologias de trabalho. Esta metodologia bifurcada foi construída a partir das reuniões com a Fernanda e com o Bruno e organizada em etapas, para o melhor desenvolvimento da pesquisa.

Etapa prévia (com Fernanda e Bruno): reuniões para escuta de uma versão gravada de *Coisas pelo ar* e discussão sobre a música e sobre a proposta coreográfica a partir da análise musical.

Etapa 1 (com Fernanda): ensaios de criação coreográfica a partir da proposta de análise, com uma versão gravada da música.

Etapa 2 (com Fernanda e Bruno): ensaios de criação cênica, o Bruno interpretando ao piano - e ao vivo - a peça, a Fernanda trabalhando com os materiais coreográficos selecionados a partir da etapa 1.

Ao longo dessas etapas foram ficando em evidência os diferentes costumes na hora de ensaiar. O conceito de ensaio como momento de criação era comum a todos. No entanto, a escolha dos materiais ou trechos a serem repetidos, repensados, fragmentados para o estudo, eram diferentes. O Bruno, talvez por ter mais familiaridade com a sua própria composição musical, parecia procurar um trabalho mais abrangente, entendendo cada peça e o conjunto das cinco miniaturas como um todo; sem que por isto se descuidassem os detalhes ou os acontecimentos na sua individualidade. A Fernanda, talvez pelo trabalho de composição coreográfica compartilhado, talvez pelo desafio de escutar a música para poder responder às demandas coreográficas, parecia ter mais facilidade para se focar nos acontecimentos isolados, fragmentando-os do grande discurso, mas sem esquecer da sua existência. O espaço físico que o piano ocupava nas diferentes salas de ensaio, era um condicionador da organização espacial da coreografia, fato que implicava na retomada das decisões cênicas. Este detalhe que não traz grandes modificações para o trabalho musical, significa um exercício de recomposição da coreografia. Ao longo de todo o processo foi a generosidade na escuta que possibilitou que ambos abraçassem a proposta e encontrassem a sua liberdade para criar dentro dela.



## 6.2 A corporalidade do Bruno na performance de *Coisas pelo ar*

A relação da dança com a música em *Coisas pelo ar* se dá através do som e da escuta, mas não exclusivamente. Existe uma relação entre os comportamentos corporais de Bruno e Fernanda que se manifesta claramente no que Hubert Godard rotula como pré-movimento. O pré-movimento se constrói a partir da relação entre o peso do corpo e a força de gravidade, gerando uma carga expressiva específica ao movimento que o precede (GODARD, 1998, p.13). A observação do pré-movimento pode permitir que se antecipe uma ação e, no caso de um músico, a performance musical. Analisando os vídeos dos ensaios de *Coisas pelo ar*, é possível observar diferentes qualidades de pré-movimento, dependendo do caráter dos sons que o Bruno estiver por produzir. O pré-movimento de um ataque ou de um trecho de caráter *forte* é caracteristicamente seco e rápido, quase abrupto. Diferentemente, o pré-movimento de um som que surge gradativamente e desde uma intensidade mais baixa, tem características constitutivas mais sutis e leves, com menos peso em relação à gravidade. Parece evidente que esses pré-movimentos influenciem o toque dos dedos no encontro com o teclado do piano. Considero aqui que o resultado sonoro não surge apenas como consequência de um processo intelectual e biomecânico, mas que tem a sua origem na intenção do indivíduo como um todo. Essa intenção involucra o corpo e a atenção nos acontecimentos no meio no qual se encontra. Ainda mais, ao colocarmos a presença da Fernanda em cena, e considerando a sua interação com as ações do Bruno, surge também a possibilidade de que estes pré-movimentos sejam percebidos por ela, influenciando assim também a sua interpretação da dança. A percepção que a Fernanda tem dos pré-movimentos do Bruno se dá através da empatia que acontece entre os dois corpos em movimento, assim como através da informação visual que ela escolhe receber ou não. O conceito de empatia aqui utilizado pode ser aprofundado através de autores como Susan Leigh Foster (2011), quem postula que o ato coreográfico pode ser direcionado pela experiência cinestésica que dançar e observar a dança proporcionam. Ainda sobre a relação entre a percepção do gesto, mas a partir de um viés musicológico, Nicholas Cook propõe que através dos gestos o instrumentista pode realizar colocações discursivas específicas. O autor reflete sobre como, em uma mesma música interpretada por diferentes pianistas, os gestos podem variar, mas se manifestam geralmente nos mesmos momentos da música, permitindo que o público se relacione com as diferentes performances de uma mesma peça (COOK, 2013, p.330). Todavia, assim como a Fernanda é influenciada pelos movimentos do Bruno, em sentido inverso, o Bruno é influenciado ao observar e perceber a movimentação da Fernanda. Contudo, a capacidade do Bruno de observar o pré-movimento da Fernanda incrementa drasticamente a possibilidade de manter uma relação onde a empatia

cinestésica que menciona Foster abra espaço para uma comunicação mais profunda no acontecimento cênico (FOSTER, 2011). A movimentação da Fernanda pode colocar em evidência nuances presentes na música, e o Bruno pode aproveitar esta intensificação expressiva quando assim o considerar interessante. Como resultado dessa proposta de escuta analítica, que se dá em uma via de mão dupla e que implica trocas constantes, a expressividade da peça obtém uma unidade dentro do que Christine Roquet define como sistema complexo de intenções, pré-movimentos e movimentos (ROQUET, 2013). Pensando assim, poderia se inferir que a intencionalidade que carrega o pré-movimento nasce do desejo de se comunicar com o outro que está em cena, e não apenas do desejo de interpretar uma música ou uma dança. Existe sobretudo a consciência do conjunto, do contexto, que se modifica e se ressignifica a cada momento em que se reforça o vínculo (ou os possíveis vínculos) entre música e dança.

### 6.3 Exemplos da proposta

Nesta proposta de constante diálogo entre o discurso musical e o discurso coreográfico, é possível diferenciar a prevalência de um por sobre o outro, dependendo das características dos eventos sonoros e corporais. Em alguns casos a organização temporal da dança se dá através da escuta do discurso musical. Em outros, a música sofre modificações ao ser transformada pela existência de um acontecimento corporal dentro do espaço cênico. A relação espaço-temporal fica sempre em evidência, seja nos corpos em movimento, seja nos sons em movimento.

No seguinte exemplo, relacionado à miniatura *Pó*, existe uma modificação dupla: tanto a dança influenciou a interpretação da música, quanto a música influenciou a sequência coreográfica na dança.

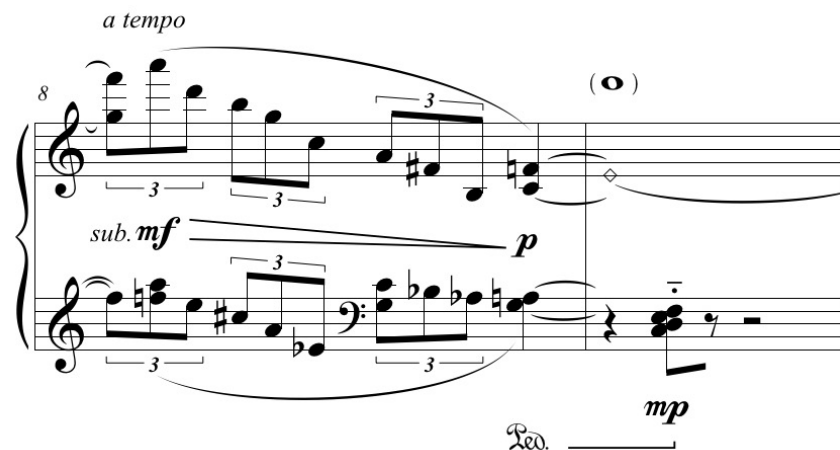


Ilustração 9 - Extrato da partitura de *Pó*, c.8-9

Fonte: extrato da partitura de *Coisas pelo ar* de Bruno Angelo.

Este exemplo remete a um momento pontual dos ensaios de criação da coreografia e, através dele, é possível refletir sobre a influência da música na composição coreográfica. Na miniatura *Pó*, no decorrer dos compassos número 8 e 9, a Fernanda realiza uma queda direcionada pelo braço direito. Esta queda se dá em uma velocidade acelerada e o seu ponto de apoio são os dois pés (sempre no chão) e as duas mãos, estas atingindo o chão ao mesmo tempo. Durante o processo de criação, e a partir da percepção visual da dança em vínculo com a música, resolvi acrescentar uma pausa na queda. Dessa forma, em vez de deixar que o corpo todo encontrasse o chão como consequência da mudança de nível, se manteve a posição descrita anteriormente: pés e mãos no chão como base de apoio, corpo na posição horizontal a uns vinte centímetros do chão. Esta parada no movimento foi instigada pelo ataque no segundo tempo do c.9. A chegada ao chão do corpo se dá nos compassos seguintes, junto com o desenvolvimento da música, numa concordância de atividade corporal e musical.



Ilustração 10 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de *Pó*, c.8-9

Ao mesmo tempo, as decisões coreográficas influenciaram a música. Na miniatura *Pó*, no decorrer dos compassos número 8 e 9, o Bruno estipulou um *mf subito* que posteriormente perde intensidade até chegar ao *piano* no final da queda, no último tempo do c.8, e que é seguido pelo ataque em *mezzopiano* do c.9. Na versão interpretada da peça, prévia à proposta coreográfica desta pesquisa, o Bruno modificou a interpretação deste trecho. Ele realizava um rápido *crescendo* para iniciar a frase, tendo como ponto de maior intensidade o segundo tempo, ou seja, a segunda tercina. A partir daí, continuava diminuindo como consta na partitura. Ao surgir em cena a dança, a interpretação do Bruno foi se modificando até causar a retomada da escrita inicial na partitura. O retardo na queda sonora não estava mais favorecendo o discurso cênico, segundo a sua opinião, pois a queda corporal da Fernanda parecia adiantar a queda sonora, ficando defasadas as suas escolhas de matizes. Esta volta à partitura, na performance do Bruno, foi uma clara interação com a dança. Do mesmo modo, foi modificada a interpretação do ataque do segundo tempo do c.9, buscando um som mais *tenuto*, capaz de intensificar a suspensão na queda da Fernanda. A continuação, a partir do c.10, a organização do diálogo entre os dois discursos também se constrói de maneira conjunta, na procura de um único discurso cênico compartilhado. A contagem dos tempos da partitura perde importância diante do encontro dos acontecimentos sonoros e coreográficos. A necessidade de prolongação de uma pausa sonora não é a mesma de uma pausa cênica, inclusive tratando-se de uma pausa muito breve ou de uma queda suspensa, como a do exemplo anterior.

No seguinte exemplo, o início da segunda miniatura *Foguetes*, a dança tem uma primeira célula de movimento coreografada, que trabalha em concordância com a música.

## II. Foguetes



Ilustração 11 - Extrato da partitura de *Foguetes*, c.1-6

Fonte: extrato da partitura de *Coisas pelo ar* de Bruno Angelo.

Na sequência coreográfica de *Foguetes*, o movimento inicial acontece junto com a frase musical dos compassos 1 a 3. Trata-se de um movimento que desce desde o nível alto (a Fernanda em pé), até o nível baixo (o nível do chão), com apoio sobre a perna esquerda, em flexão, e a mão direita. Ao mesmo tempo, a perna direita se alonga para trás, deslizando o pé pelo chão, e o torso acompanha a troca de níveis, com uma leve insistência no quadril ao chegar no limite do movimento, o que outorga uma duração mais prolongada ao movimento. Os sons e os movimentos que surgem com intensidade e que se mantêm por um período prolongado de tempo, perdendo a sua energia paulatinamente, são uma característica que se reitera no ciclo *Coisas pelo ar*. Nos ensaios de *Foguetes* esta característica se manifestou com predominância, sendo conservada como elemento cênico constate. A partir do c.4 até o final da miniatura, a coreografia se desenvolve no nível baixo, com o corpo de Fernanda em contato com o chão, utilizando torsões e impulsos originados nas pernas que provocam trocas de direção. Este material coreográfico está interrompido por um outro material, em oposição ao primeiro: pulos rápidos e giros, que provocam a troca de direção. Este último material surge em concordância com os momentos de maior atividade musical na peça. A escolha estética de se manter predominantemente no nível baixo pareceria estar em oposição ao caráter da miniatura, que procura sempre um movimento ascendente, em concordância com o seu título, *Foguetes*. Para o final da peça existe um aparente fracasso desta busca pela ascensão, mantendo a atividade sonora no nível médio do piano e a atividade da dança no nível espacial baixo.



Ilustração 12 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de *Foguetes*, c.1-6



Ilustração 13 - Extrato da partitura de *Folhas de árvore*, c.5-6

Fonte: extrato da partitura de *Coisas pelo ar* de Bruno Angelo.

Na terceira miniatura, *Folhas de árvore*, existe uma relação entre as linhas melódicas superpostas, que parecem formar um desenho ornamentado através da música, com o jogo de equilíbrio-desequilíbrio na coreografia. Esta característica se mostra como uma constante, mas dentro dela existem elementos que merecem atenção especial. Na música, a partitura consta de três vozes que aparecem gradualmente, uma depois da outra, trazendo densidade à textura. Ao surgir a segunda voz, na mão esquerda (c.3), a atividade se dá em alternância, até a última colcheia do c.5, onde as duas vozes se encontram pela primeira vez no tritono si-fa. Na coreografia, em toda a primeira seção desta peça, existe uma caminhada em linha reta, sobre diferentes apoios: planta inteira dos pés, bordas externas ou internas dos pés, pontas dos pés. O desequilíbrio se desenvolve progressivamente, mas encontra um momento de pausa: exatamente naquela colcheia do final do c.5 onde as duas vozes se encontram pela primeira vez, os dois pés da Fernanda se encontram e se suspendem na meia ponta com uma energia

com intenção de leveza e de crescimento vertical. (Este elemento coreográfico reaparece, levemente modificado, para o final da peça.)



Ilustração 14 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de *Folhas de árvore*, c.5-6

O desequilíbrio continua até o seguinte movimento: uma sequência de giros lentos e em torsão sobre o pé esquerdo que desemboca na segunda seção da peça. Este momento de giro acontece junto com a entrada da terceira voz no grave, no c.12.

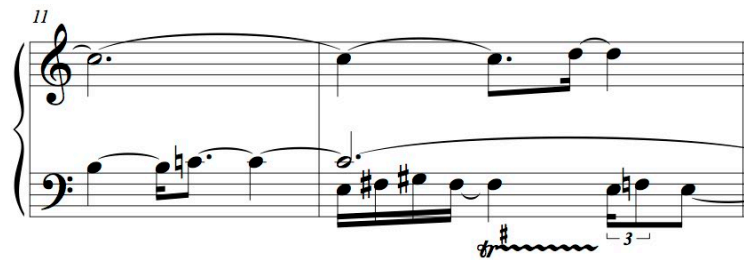


Ilustração 15 - Extrato da partitura de *Folhas de árvore*, c.11-12

Fonte: extrato da partitura de *Coisas pelo ar* de Bruno Angelo.





Ilustração 16 - Extrato do registro em vídeo de ensaio de *Folhas de árvore*, c.11-12

Ao longo dos meses de ensaio, das propostas feitas por mim, pela Fernanda e pelo Bruno, surgem detalhes como estes, que são difíceis de adjudicar a um ou outro. As vezes é o Bruno que resolve aguardar a Fernanda, como no exemplo do c.5. As vezes é a Fernanda que aguarda a entrada da terceira voz na música do Bruno, como no caso do exemplo do c.12. Seja que o tempo musical do Bruno esteja sendo sugerido pelo corpo e pelo movimento e não por uma necessidade puramente sonora; seja que a coreografia criada por mim ou pela Fernanda, ou por nós duas, esteja buscando uma lógica que vai além da lógica espacial, numa temporalidade compartilhada; seja pela riqueza de valorizar o acaso ou pela coragem de impor decisões racionais, o vínculo vivo entre música e dança no espaço cênico se manifesta como um ente com discurso próprio.

#### 6.4 Os lugares da escuta como possibilidade de criação

Trabalhar com uma proposta de composição coreográfica organizada a partir de uma análise musical implica, pelo menos para os fins desta pesquisa, entender que o som está em movimento constante. Ele se comporta de forma evidente quando relacionado com a temporalidade da música, mas se manifesta também em nível espacial, “pela captação dos graus de afastamento e dos regressos regulares da excitação sonora” (BARTHES, 2009, p.236). O som gera vibrações que repercutem nos corpos materiais presentes na cena (piano, objetos, artistas), e se desloca pelo espaço, causando variações na sua intensidade. A percepção do som implica uma escuta atenta, em nível auditivo, mas também em nível



corporal global. Ambos os discursos, o musical e o coreográfico, alimentam-se a partir da possibilidade de escolha da escuta do discurso do outro, do alheio, mas integrado ao todo. Na performance musical e no improviso estruturado reside a riqueza da escolha constante. Qualquer mudança sutil na escolha dos momentos de atenção e escuta abre portas para novas expressividades no discurso cênico. Por este motivo, acredito que a escuta ativa se encontra em relação direta com o fazer cênico, que contempla as diversas conexões existentes, em constante construção e movimento.

Infiro também que o estudo da gestualidade concerne ao âmbito da performance musical, considerando que a informação visual e as possíveis conexões empáticas disponíveis complementam a experiência como um todo. A questão também ganha força desde a perspectiva musicológica. Nicholas Cook, por exemplo, em livro recente, considera que nenhum elemento cênico deve ser descartado como irrelevante no que concerne à performance musical (COOK, 2013, p.324). O autor, ainda sobre a mesma questão, acrescenta: “se a música é um fenômeno intrinsecamente corporal e multimodal, através do qual o significado emerge em tempo real, então não há maneira *a priori* de se traçar uma linha entre o que importa e o que não importa na sua performance (COOK, 2013, p.324)”<sup>14</sup>. Assim como a gestualidade, os demais elementos cênicos – figurino, iluminação, cenário – completam a experiência sonora, integralizando a percepção do público das intensões expressivas dos artistas em cena.

O estudo da experiência corporal e sensorial característico do campo da dança, oferece abordagens diversas para a reflexão sobre a performance musical de *Coisas pelo ar*. Em troca, a análise musical e a teorização sobre o discurso sonoro da peça disponibilizam um terreno sólido para a criação coreográfica. As possibilidades cênicas que este encontro entre música e dança oferecem dependem apenas da capacidade de imaginar e visualizar novos caminhos a percorrer.

---

<sup>14</sup> “If music is an intrinsically embodied and multimodal phenomenon through which meaning emerges in real time, then there is no *a priori* way of drawing a line between what does and does not matter in its performance. (COOK, 2013, p.324)”

## 7. SOBRE A RELAÇÃO ANÁLISE - COREOGRAFIA

O que permanece, após meses de ensaio e criação, são os materiais mais claros, de fácil identificação, tanto na análise da música quanto na coreografia. Neste capítulo, em formato de partitura e imagens, apresento esses materiais que se mantiveram como uma constante no trabalho, isto é, que se configuram como decisões criativas pontuais, estabelecidas durante o processo. Sobre a partitura aparecem indicados os elementos a serem escutados e a relação com o movimento. As imagens são extratos do vídeo de registro, colocadas com o intuito de auxiliar a compreensão da descrição do estímulo para o movimento. Alguns dos momentos marcados na partitura são facilmente reconhecíveis nas imagens e no vídeo onde foi registrada a peça. Outros momentos não são reconhecíveis no vídeo, pois simplesmente não estão lá. O caráter de improviso na dança faz com que cada vez que a peça seja realizada, nuances interpretativas apareçam e desapareçam. Por momentos acontecem desencontros, se faz difícil escutar e sentir o material sonoro e o material corporal, o que, ao meu ver, mostra o quanto uma partitura pode ser simplesmente uma insinuação da peça, vulnerável ao acaso e às circunstâncias do instante.

No início desta pesquisa existiram perguntas que instigaram as decisões para a criação da peça *Coisas pelo ar*. Essas perguntas foram encontrando respostas no andamento de cada etapa – algumas se mantêm ainda hoje, como provocação para a reflexão sobre o ato cênico. Pensar sobre o vínculo entre música e dança significou questionar qual seria a estrutura da peça e da relação música-dança, a forma de cada miniatura e do conjunto como um todo e o ponto de conexão que possibilitaria tal encontro. Para a dança, o improviso estruturado se manteve como a melhor solução, ainda que deixando espaço para breves sequências coreográficas mais definidas. Em relação à percepção da música, vários questionamentos surgiram a partir da capacidade de imaginar um percurso visual da atividade sonora do piano. O propósito de outorgar intenção de movimento ao som escutado, suscita possibilidades de análise do comportamento sonoro e abre opções para a relação entre música e dança, ainda mais quando consideramos a interpretação musical, os erros ou desencontros e as imperfeições do acaso. A memória do som como estímulo para o movimento, a necessidade de preencher o espaço e o vazio, o silêncio e a invasão de um som energético, compensar, preencher, complementar... achar uma porta para o vínculo: estas inquietudes deram origem a *Coisas pelo ar*.

Acredito que a capacidade de análise do comportamento sonoro está apenas limitada pela imaginação. Por exemplo: na primeira miniatura *Pó*, temos um elemento chamado de *a*, que se repete transformando-se até uma perda de equilíbrio que deriva em uma queda. Esta queda é suspensa como resposta ao discurso musical, o que pode ser claramente observado no vídeo. Na coreografia, o elemento *a* se definiu depois de um tempo de experimentação com movimentos pequenos, fluidos, que transitavam pelas diferentes partes do corpo. A busca por uma direção levou a definir o movimento que é possível ver no vídeo: o braço direito e a cabeça se movimentam de maneira quebrada, passando por cada articulação, até evoluir para o fluir que acaba por desestabilizar a Fernanda e que leva até a queda. Na música existe um desejo de ganhar intensidade, nos c.6 e c.7 particularmente, que não se vê satisfeito pelas características físicas do piano. Uma vez que o martelo bate na corda, o pianista não tem mais controle sobre o som: ele pode apenas definir sua duração, mas nada mais pode ser feito para aumentar a sua intensidade ou transformar deliberadamente o seu timbre. O som está condenado à extinção. A contínua repetição na dança, cada vez mais rápida e mais fluida, outorga à música aquilo que ela sozinha não pode mais do que insinuar através da intenção e corporalidade do pianista, que, aos poucos, se debruça sobre o dedo que pressiona a tecla – uma flagrante intenção de transformar o som através do movimento. Esta ideia de análise é posterior, embora encontre relação com a intenção de evidenciar a ressonância do som através do movimento, que se manteve durante toda a peça e que surgiu nos ensaios a partir da observação do corpo em movimento da Fernanda, e não a partir de uma análise estrutural. No final desta miniatura, a música se direciona para um movimento descendente, enquanto a dança busca se levantar do chão. Essa necessidade coreográfica surge para conectar a primeira miniatura com a segunda, e traz consigo mais um detalhe do vínculo divergente, porém complementar, entre música e dança. Cada miniatura influencia as outras, especialmente em seus momentos de final e começo, evidenciando o todo nos pequenos detalhes. Em *Foguetes*, por exemplo, a Fernanda deve finalizar no chão para começar a terceira miniatura, *Folhas de árvore*, com a ação de ficar em pé, em desequilíbrio. Os detalhes de encontro entre música e dança na terceira miniatura não estão certos no vídeo. Sinceramente, apenas o Bruno sabe exatamente como deve acontecer a dança durante a caminhada inicial, a Fernanda e eu às vezes temos sorte e ouvimos o momento justo, às vezes não. O mesmo acontece com os balanços do final da miniatura e que foram antecipados no vídeo. Vale dizer que estes balanços começam depois de uma suspensão na ponta de um dos pés, dificultando a exatidão na duração do movimento. Como a música e a dança de *Coisas pelo ar* não possui uma

contagem que possa ser seguida, é apenas a escuta o que indica o momento certo de cada encontro e cada ação.

## Ressonância

### I. Pó

elemento a inicia quebrado e se transforma em fluido até a queda

Com leveza ♩ = 86

Piano

**elemento a**

**elemento a'**

*p*

*poco*

*mp*



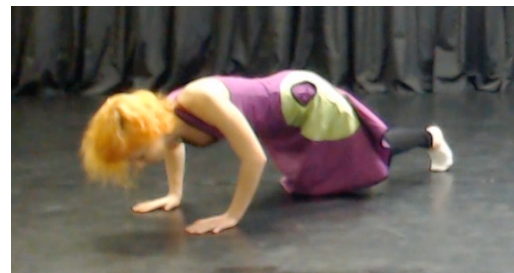
*riten.* ----- *a tempo*

**queda**

*sub. mf*

*p*

5



sempre contínuo, ainda que o som desapareça

**corte/acento**

9 (o) (o)

*ppp*

*mp*

uc. ——— **calma/mov. lento e fluido em torção até o final**

*poco rall.* ———

16

(uc.) ——— tre corde

**mov. ascendente para ficar em pé**



Contrastes

## II. Foguetes

**A** mov. inicial

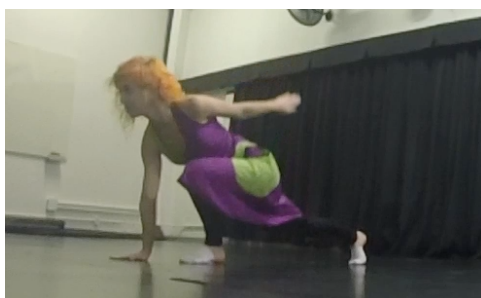
no chão, impulso claro e continuação lenta

suspensão

Piano

$\text{♩} = 56$

*f*



ressonância nos braços

*mf*

*p*

*8va* -----



**B** mais velocidade,  
pulos e giros  
(os dois pentagramas em oitava acima)

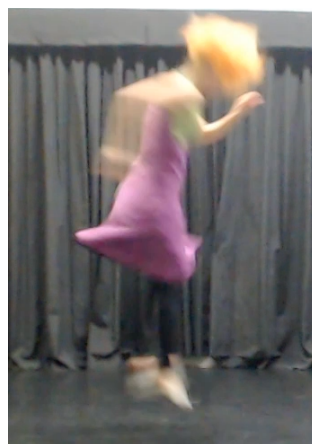
8<sup>va</sup> ————— 8<sup>va</sup> —————

brilhante *ff*

*f* *sfz* *gliss.*

22

Rea. ————— Rea. —



2

## II. Foguetes

(8<sup>va</sup>)

31

*ff*

*p*

*mf*

*legato*

*loco*

(ped.)

4

4

\*)

Coda para desmanchar

39

*p*

*mf*

*p*

(ped.)

fica no chão para começar a seguinte miniatura

48

(ped.)

\*) atacar quatro clusters em movimento ascendente.





Deslocamento

## III. Folhas de Árvore

Desequilíbrio/Ornamento

3 vozes a, b, c

*moltissimo legato e espressivo* ♩ = 44

**a** deslocamento em linha reta/cosquinhas

Piano

*dinâmicas ad libitum*

**b**

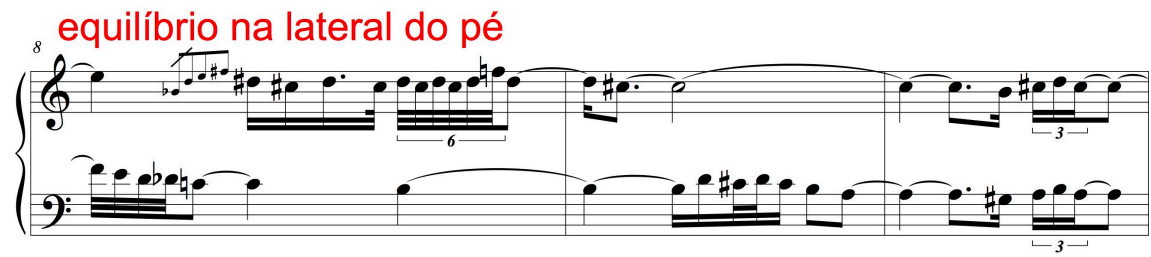
vai para a posição em pé  
(senza pedale)

5

Relevé e equilíbrio  
junto com piano



**equilíbrio na lateral do pé**



**giro sobre pé esquerdo**



2

## III. Folhas de Árvore

14 **giro com torsão**



**caminha e suspende na ponta do pé esquerdo**

**3 balanços**

18



pulo final aterrissa junto com piano e os dois suspendem



## Ataques Suspensões

### IV. Nuvem

giro para trás pela esquerda em  
torsão e suspende

começa a voltar bem aos poucos

ca. 8"

ad. lib.

poco

ppp

Piano

f

ped. sostenuto

suspende

p

sfz

ppp

poco

8vb

(ped. sost.)

12

(curta) (etouffé)

f

8vb

(ped. sost.)

suspende





## Alturas

V. Pandorga

À distância ♩ = 96

ondulação lateral quadril

Piano

*mf* *(mf)* *p* *(p)* *pp* *(pp)*

Ped.  $\xrightarrow{\text{sempre}}$



## ondulação sobe para ombros

(*mf*)

5 8

*poco* *p*

(*pp*)

*p*

This musical score is for a piano piece. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A crescendo marked 'poco' leads to a piano (*p*) section. The piece concludes with a very soft (*pp*) dynamic.

## ondulação sobe para braços

*mf*

9 8

*f* *p*

(*p*)

(*p*)

(*pp*)

(*pp*)

This musical score continues the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A crescendo marked 'f' leads to a piano (*p*) section. The piece concludes with a very soft (*pp*) dynamic.



2

V. Pandorga

*(mf)* giro para esquerda com *sfz* *f* *(f)*  
braço direito em flecha

13 8

*(p)*

*(pp)*





18 8

repete tudo

ombros

21 8

**braços**

**giro**

*(p)*

*(p)*

*ff*

*pp*

V. Pandorga

3

25 8 **repete tudo**

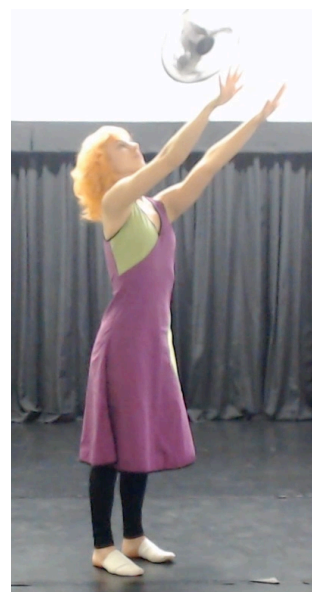
*mf*

*(p)*

*(pp)*

30 8 **ombros** **braços** **suspensão final, braços e olhar para o teto, intenção de crescimento axial**

(Res.) ————>  
até o final da ressonância...



## 8. Considerações finais: O PROCESSO DO RESULTADO

Finalizada a parte prática da pesquisa, que consiste na composição coreográfica de *Coisas pelo ar* a partir da proposta de análise musical, é possível organizar as reflexões em um olhar que vai do presente para o passado, isto é, estudar o resultado final a partir do processo através do qual foi construído. Para isto, ainda são realizadas escolhas. O que é chamado de resultado final é uma versão registrada em vídeo, possibilitando assim uma análise aprofundada dos detalhes que acontecem em uma versão da encenação e que são visíveis naqueles instantes perpetuados pela tecnologia. Sendo conscientes disto, podemos diferenciar o resultado do processo. Este processo também passou pela depuração das escolhas, sendo mostrado através de exemplos representativos das suas características gerais. Realizar essas escolhas não é tarefa simples, assim como também não é simples colocar em palavras aquilo que se sente na pele quando se trabalha com música e com dança. Descrever eventos sonoros e como eles ressoam nos corpos através de sutis movimentos se converte em uma criação por si só. Encontrar as palavras para transmitir esses eventos consiste em uma escolha artística e um desafio intelectual. No seguinte texto de Paul Valéry podemos observar um modo particular de se expressar sobre música e dança.

O Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém apreendeu até agora seu mecanismo, nem mostrou sua *necessidade*.

Nada é mais misterioso do que essa percepção tão simples de enunciar: *a igualdade de duração*, ou de intervalos de *tempo*. Como podemos estimar que ruídos se sucedem em intervalos *iguais*, soar batidas igualmente distantes? E o que significa até mesmo essa *igualdade* afirmada por nossos sentidos?

Ora, a Dança engendra toda uma plástica: o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar. (VALÉRY, 2012, P. 30)

No seu livro “Degas dança desenho”, de 1938, Paul Valéry discorre sobre a atividade artística do pintor e escultor Edgar Degas, utilizando descrições da sua personalidade e relatos de acontecimentos. Este breve livro transborda poesia e vida. Imagens de algumas obras de Degas e lembranças de personalidades a ele contemporâneas transportam o leitor a um outro tempo, uma outra realidade. No texto, o vínculo entre as artes se manifesta claramente quando, através das palavras, são descritas obras visuais. Obras que por sua vez tentam se

apropriar do movimento, principalmente utilizando como objeto de estudo bailarinas e cavalos. O movimento que parece existir nas obras do artista plástico é o movimento motor próprio dos corpos animados. Ousemos dizer em forma de paradoxo: o movimento é ilusão, e no entanto existe de fato. Falar do movimento de uma mão desenhada em um papel ou de um cavalo fundido em bronze se assemelha a falar do movimento de um som ou de uma música. O som possui movimento real, que acontece através da vibração do ar, mas a descrição do comportamento do som, ainda mais quando relacionado com a dança, acrescenta uma dificuldade de expressão que só pode ser atendida pela imaginação. Aqui surge um potencial para a construção de metáforas que aproximem nossa percepção do som a uma ideia plástica, de movimento visualmente perceptível, mesmo que imaginado. Talvez, uma possível resposta às inquietações de Valéry sobre as relações íntimas entre os universos da música e da dança esteja justamente nas suas palavras sobre o processo e o resultado. Segundo o autor, o resultado depende daquilo que se escolhe mostrar (escolha feita geralmente pelo artista) e do que o público, em sua percepção, escolhe enxergar. Na característica do vínculo entre processo e resultado é que reside o mistério. Cada vínculo é único, mas responde a padrões universais de comportamento, estejamos falando de indivíduos ou de artes. Sabe-se, por exemplo, que a única escultura que Degas expôs em vida foi “Pequena bailarina de 14 anos” (BURILLO, 2008). Isto não implica que não possamos desfrutar das outras esculturas vazias em bronze após a sua morte, embora seja impossível deixar de lado a sensação de incerteza perante o que percebemos como sendo obra de Degas. Seria o molde original mais exato do que a peça em bronze, após anos de deterioração? Em tempos atuais, valorizamos o processo. Esta pesquisa é sobre um processo. Mas será que sabemos discernir entre processo e obra, quando também entendemos que uma obra possa ser apresentada como ainda em processo? Onde fica o ponto de inflexão neste mar de cinzas, mais perto do extremo branco, ou do lado do extremo preto? Há quase um século atrás e em outro continente, Valéry escreveria:

Hoje, quase nada é feito sem modelo. Quase tudo é feito sem estudos; ou melhor, quase tudo não passa de estudos, e, mais ainda, estudos inutilizáveis! Um bom estudo deve ser mais profundo do que qualquer quadro, e permanecer na sombra do ateliê. Não deveria jamais estar à venda, jamais em Museus. (VALÉRY, 2012, P. 101)

Nos dias de hoje valorizamos as seções de museus destinadas aos estudos de artistas renomados, existindo exposições específicas que percorrem diversos museus e que consistem apenas na exposição de estudos. É o caso da exposição **Pablo Picasso: más allá de la semejanza. Dibujos de la Colección del Musée national Picasso-Paris seleccionados con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires**, ocorrida na Ciudad de Buenos Aires, entre os dias 18 de novembro de 2016 e 28 de fevereiro de 2017<sup>15</sup>. Esta exposição não contava com nenhum quadro de Picasso, mas com 74 desenhos, muitos deles estudos, apresentados como obras. Questiono novamente: será que sabemos identificar as características que diferenciam o processo do resultado? Será que entendemos profundamente a diferença entre o valor artístico e estético de um estudo, de um processo e de uma obra finalizada ou apenas respondemos aos críticos de moda e às imposições culturais e sociais? As diversas etapas do fazer artístico têm paralelismos com a pesquisa acadêmica. O que decidimos mostrar e o que não? Qual é o juízo de valor que se utiliza para tomar esse tipo de decisão?

As reflexões de Fernanda e Bruno, por exemplo, são uma parte importante para esta pesquisa, pois sem as suas palavras, esta permaneceria incompleta. No entanto, para relatar os eventos ocorridos durante a criação de *Coisas pelo ar*, é preciso realizar escolhas. De todas as manifestações de Fernanda e Bruno, aparecem só umas poucas no papel, no resultado publicado. De todos os momentos cênicos experimentados nos ensaios de criação, só alguns instantes aparecem nas imagens registradas em vídeo. De todas as análises feitas da música, só alguns compassos são apresentados em detalhe, e apenas com uma das possibilidades de análise. Do mesmo modo, de todos os autores lidos durante a pesquisa, só os constitutivos do referencial teórico são mencionados, e apenas alguns dos seus trabalhos. Este recorte implica um escolha estética e acadêmica. Escolha individual, mas que contempla o contexto onde se insere este trabalho.

A busca pela qualidade e a sinceridade dos materiais apresentados neste memorial se concebe em forma de espiral, onde as diferentes realidades dos artistas que conformam a pesquisa se encontram conectadas e as linguagens da dança e da música procuram conversar, em um vínculo que se constrói a partir das semelhanças e das diferenças. O que pode ser chamado de versão final de *Coisas pelo ar* é apenas um registro em vídeo selecionado para os fins desta pesquisa. Após a composição da coreografia das cinco miniaturas, os ensaios

---

<sup>15</sup> Mais informações sobre esta exposição podem ser encontradas no site <http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/el-moderno-inaugura-la-exposicion-pablo-picasso-mas-alla-de-la-semejanza>

consistem em relembrar as versões anteriormente experimentadas e em realizar escolhas. Os vídeos dos ensaios também são utilizados para resgatar memórias e para recuperar movimentos. O final do processo surge quando se manifesta o jogo entre a Fernanda e o Bruno ao longo de todo o ciclo *Coisas pelo ar*, sem necessidade de interrupções para provocar os instantes de encontro entre música e dança. Cada vez mais a minha direção se faz prescindível e com cada ensaio surgem identidades estéticas novas, novos detalhes. O Bruno brinca com o andamento ou com o jogar das folhas da partitura pelo ar para surpreender Fernanda. Fernanda aguarda em pausas quase eternas ou se debruça nas sequências de modo abrupto para desestruturar a música do Bruno. O vínculo entre música e dança está agora presente na cena: abandona o esboço em papel da proposta inicial para tomar vida no espaço cênico. Uma vida que é diferente com cada ensaio, cada apresentação.

Para os fins desta pesquisa o objetivo foi alcançado, obtendo um resultado artístico e uma experiência de criação diferente do que a Fernanda e o Bruno conheciam. Talvez o processo de *Coisas pelo ar* modifique suas experiências futuras, talvez não. No entanto, permanece o instante no qual a música e a dança se conectaram em um vínculo que procurou aprofundar as suas identidades, refletindo-se uma na outra.

A peça de música e dança *Coisas pelo ar* continuará a ser apresentada - talvez em Porto Alegre, talvez em Buenos Aires - e continuará a ser modificada e repensada. O trabalho sobre as metáforas que o movimento e o som podem suscitar em nós possibilitará novas maneiras de colocar em relação as propostas cênicas de Bruno e Fernanda. Estas metáforas não são mais do que tentativas de comunicação, de diálogo, que modificam tanto coreografia como performance musical. Os detalhes de cada apresentação e a maturidade que o tempo outorga trarão novos descobrimentos que, infelizmente, ficarão de fora desta pesquisa. O pensamento reflexivo que possibilitou a construção deste memorial, terá a sua continuação em outros formatos, talvez acadêmicos, talvez artísticos. Restam, ainda, os instantes de encontro: o vínculo como provocador de mudanças das quais o olhar cênico é testemunha.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis. **Cultura e pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- ANGELO, Bruno. Ensaio sobre a construção hermenêutica de um tempo narrativo em música. *In*: Belém, **Revista Arteriais**, PPGAC-UFPA, número 2, agosto, 2015.
- AZEVEDO, Sônia M. De. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- A. GRÉSILLON, M.M. Mervant-Roux. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. **Revista Estudos da Presença**, n. 2, 2013.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia/ Marie Bardet**; tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. – São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2014.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA. 2009, p.236.
- BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música** / Roy Bennett; tradução, Maria Teresa de Resende Costa; revisão técnica, Luiz Paulo Sampaio. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BERNARD Michel, **Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels** , *Nouvelles de Danse* , n° 17, octobre 1993, pp. 6-64.
- BURILLO, Pablo Jimenez. Degas. El proceso de la creación [cat. exp.], Madrid, 2008
- CANCLINI, n. G. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2008.
- CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa, Instituto Piaget, 1994.
- COOK, Nicholas. **Beyond the score: music as performance**. New York: Oxford University Press, 2013.
- CUNNINGHAM, Merce. **O dançarino e a dança: conversas com Jaqueline Lesschaeve** / Merce Cunningham, Jaqueline Lesschaeve; tradução, Julia Sobral Campos. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- DANTAS, Monica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte** n.13/14, janeiro/dezembro, 2007, p. 13-18.
- FÈRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. \_1ª ed.\_ Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FORTIN, Sylvie. **Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique**. In. GOSSELI, P.; LE COGUEC, E. (org) **La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique**. Presses de l'Université du Québec, 2006, p.97-110.
- FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**. Routledge, New York, 2011.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R; SOTER, S. **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, s.d., p.11-35.

GREBLER, Maria Albertina Silva. A influência do pensamento de François Delsarte sobre a modernidade da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.2, n.2, p.413-427, jul/dez 2012.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In. BRITES, B.; TESSLER, E. (org) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002, p. 15-33.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista com Isabelle Launay. In: Lima, Dani. **Gesto: práticas e discursos**. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 103-115, 2013.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. **Ferramentas para o pesquisador iniciante**. Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2011.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. **Exercícios de teoria musical: uma abordagem prática**. 6 ed. São Paulo: Embraporm, 2004.

LÓPEZ, Andrea Mariana Morera. **O Percurso de um Instante: da criação musical à criação coreográfica**. 2014. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2012.

MENEZES, Flo. (org.) **Música eletroacústica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Edgar Morin; tradução Eliane Lisboa. 4 ed. – Porto Alegre, Sulina, 2011.

PALUDO, Luciana. Experiências em composição e coreografia nas graduações em dança do RS. In: **Anais do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Ed. Vozes Ltda., Petrópolis, 1993.

PAVIS, Pavis. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema** / Patrice Pavis; tradução, Sérgio Salvia Coelho; São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROCHA, João Bernardes da; BASSO, Nara Regina de Souza; BORGES, Regina Maria Rabello. **Transdisciplinaridade: a natureza íntima da educação científica**. – 2. Ed., Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

ROQUET, Christine. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. *O percevejo online*. V. 3, n. 1, 2011.



\_\_\_\_\_. **Introduction au colloque international: Gestes et mouvements à l'œuvre: une question danse-musique XX<sup>e</sup> siècle.** Université Paris 8, Paris, 2013.

SPRING, Glenn; HUTCHESON, Jere. **Musical form and analyses: time, pattern, proportion.** Long Grove: Waveland Press, 2013.

TRINDADE, Ana Lígia. **A escrita da dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento.** Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://idanca.net/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento/> Acesso em: 07 nov. 2016.

UBERSFELD, Anne. **Reading Theatre.** Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1999.

\_\_\_\_\_. **Texto-representação.** In: Para ler o teatro, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010, p. 01-28.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VELLET, Joëlle. La fulgurance de l'instant: conversations entre danse et musique. In: ESCLAPEZ, Christine. **Ontologies de la création en musique vol. 2.** Paris: L'Harmattan, 2013, p. 123-133.

## GLOSÁRIO

### Definições de termos musicais empregados nesta pesquisa

Este glossário foi elaborado por mim, em colaboração com Bruno Angelo. A nossa pretensão não é a de propiciar um dicionário, mas sim a de complementar a escrita do memorial. Portanto, ditas descrições buscam contextualizar as expressões utilizadas no trabalho aqui presente.

**Acorde** duas ou mais notas que soam simultaneamente. Tradicionalmente, no sistema tonal, acordes são construídos com base no intervalo de terças (maiores ou menores). Em *Coisas Pelo Ar*, a formação de acordes não segue essa tradição, sendo suas formações cordais oriundas de outros processos compositivos.

**Ataque** maneira como um som começa, isto é, forma com que é articulado. Um som pode começar bruscamente, atingindo imediatamente um pico de intensidade, como quando se toca um instrumento de percussão ou a tecla de um piano. Mas também pode ter um crescendo antes de atingir esse pico, como quando se passa um arco por uma corda de violino. Nesta dissertação, o termo ataque é utilizado de fora associada com picos de intensidade que se sobressaem nas texturas musicais de *Coisas Pelo Ar*, como golpes mais fortes, frequentemente percebidos como súbitos e/ou secos, que servem de referência auditiva para a bailarina e também para a criação coreográfica.

**Camada textural** em música frequentemente se pode perceber, a partir de uma sonoridade geral, diferentes camadas texturais, analogamente à percepção visual de figura e fundo em uma tela. Essas camadas são percebidas por causa de contrastes sonoros, seja em intensidade, registro, velocidade, timbre, articulação ou uma mistura qualquer desses parâmetros. Na música Pop, por exemplo, geralmente se percebe a voz como linha principal, dissociando-a de outras camadas tradicionais desse tipo de textura, como batida rítmica, linha de baixo ou de preenchimento harmônico. Nesta dissertação, a noção de camada é importante principalmente na análise da miniatura *Pandorga*, onde é apontada a existência simultânea de três camadas, perceptíveis através de contraste de registro (cada uma delas ocupa um registro diferente),

intensidade (cada uma delas se mantém em um nível diferente) e também velocidade (cada uma delas se comporta de maneira autônoma em relação às outras).

**Coda** uma seção final que pode aparecer em algumas músicas, com a intenção de enfatizar o efeito de conclusão do discurso musical, similarmente, embora de forma inversa, à função de uma introdução no começo de determinadas músicas.

**Colcheia** figura que indica uma duração relativa do som. Duas colcheias duram tanto quanto uma semínima. Uma colcheia dura tanto quanto duas semicolcheias. A duração relativa das figuras obedece, assim uma proporção de 2:1, conforma mostra o quadro a seguir:


	=	2		4		8		16		32		64	
---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	----	---	----	---

**Compasso** organização métrica da atividade musical, usualmente binária, ternária ou quaternária (grupos de dois, três ou quatro pulsos, respectivamente). O compasso é representado em partitura por barras verticais que, a serem numeradas, servem como referência de localização musical na análise textual.

**Crescendo** regulador (verbal ou gráfico) que indica uma intensificação na amplitude sonora durante o ato da performance musical. Seu inverso é o **Decrescendo**.

**Escala** do latim *scala*, significa escada. Sucessão de sons próximos, geralmente graus conjuntos (dó-ré-mi etc.), tocados em direção ascendente ou descendente (cf. BENNETT, 1998).

**Forma bipartida** trata-se de uma peça que contém na sua grande estrutura duas partes, comumente chamadas de A e B.

**Fermata** signo (  ) que se desenha sobre determinada nota ou pausa, indicando que o intérprete deve se manter naquele som (ou silêncio) todo o tempo que ele sentir necessário.

**Linha melódica** uma linha melódica é uma sucessão de notas reconhecível auditivamente, que se desenha no espaço-tempo, geralmente com predominância de graus conjuntos sobre saltos interválicos.

**Música concreta** referência à música construída sobre sons gravados (ditos “concretos”), manipulados e editados através de diversas técnicas de estúdio. A expressão música concreta foi cunhada por Pierre Schaeffer ao final dos anos de 1940, constituindo-se a primeira escola de composição com meios eletroacústicos.

**Ornamento** como seu nome indica, um ornamento é um agregado estético. Este agregado pode ter diversas características, manifestando-se sempre em relação com materiais principais ou “reais” (tratando-se de música tonal ou modal).

**Parte** as partes de uma peça musical organizam de modo estrutural uma composição. Uma determinada música pode ter ou não partes dentro dela. Se tiver, as partes servirão para reconhecer auditivamente os diferentes momentos da música. No estudo da fraseologia musical, partes podem ser subdivididas em períodos, frases, semi-frases e motivos ou incisos, considerados a menor unidade musical reconhecível para a análise.

**Partitura musical** notação que permite o registro escrito de algumas características do comportamento sonoro. Aceita definição de alturas, dentro da escala cromática de doze tons, determinação de ritmos e durações, assim como indicações de articulação sonora, intensidades, andamento, caráter ou outras informações que o compositor possa achar pertinentes. A partitura se lê de esquerda a direita, estando os sons mais graves embaixo e os mais agudos em cima. Para que seja possível ler uma altura definida é preciso colocar uma das claves musicais. Para que seja possível ler um ritmo é preciso colocar um compasso

determinado e determinar um andamento. Existem variações e exceções para todo o descrito anteriormente.

**Pentagrama** constitui-se de cinco linhas equidistantes e paralelas, onde é possível escrever as notas musicais. Cada instrumento costuma utilizar um pentagrama, embora existam exceções, como por exemplo o piano, que normalmente utiliza dois, sendo um para cada mão.

**Registro** o registro sonoro diz respeito à altura do som. Ele pode ser grave, médio ou agudo. Seria similar aos níveis baixo, médio e alto, enquanto à organização espacial na partitura. Quando um instrumento ou uma voz (linha musical auditivamente distinguível dentro de uma música) se manifestam em um registro determinado, significa que a sua atividade encontra-se majoritariamente em algum destes três registros, dependendo das características do som ou do instrumento em questão.

**Ressonância** trata-se de um fenômeno físico: a vibração de um elemento causa a vibração de um segundo elemento ou objeto, devido à similaridade de proporções em algumas de suas partes, que enfatizam e tornam mais audíveis determinadas frequências. Nesta dissertação, o termo ressonância foi utilizado diversas vezes de forma metafórica, principalmente para se referir a gestos da bailarina que parecem surgir (ressoar) em consequência de sonoridades do piano. Essas metáforas foram particularmente úteis, mesmo durante o processo criativo, nos casos em que o pianista faz notas longas, que ficam soando, enquanto a bailarina prolonga um gesto que parece intensificar o som que vai morrendo – neste sentido, a metáfora é usada em mão dupla, ou seja, o piano também ressoa o movimento corporal.

**Ritardando** indica uma diminuição progressiva no andamento de uma determinada sequência de sons, muitas vezes com a intenção de denotar esforço ou lentidão.

**Pausa** a pausa, na partitura musical, está relacionada à duração. Cada figura musical tem a sua pausa correspondente. A pausa está também relacionada ao silêncio ou corte (cesura), que geralmente significa uma passagem de um lugar a outro ou uma breve suspensão. Pode existir

uma sensação de pausa sem que seja necessário escrever um silêncio na notação musical, pois existem outros símbolos gráficos que indicam uma suspensão temporal.

**Tenuto** termo proveniente do latim *tenere*, sustentar. Trata-se de uma indicação relacionada à articulação sonora, enfatizando a necessidade de se manter a duração completa dos sons indicados pelas figuras rítmicas.

**Tercina** é uma organização rítmica que altera o valor das durações das notas. Dentro de uma tercina cabem três notas de uma figura onde normalmente (pelo compasso da música) caberiam apenas duas.

**Trítono** intervalo de três tons entre duas notas. Na idade média este intervalo era chamado de *diabolus in musica*, pois causava uma sensação de extrema tensão para o ouvido da época, familiarizado apenas com intervalos mais consonantes para o costume religioso.

## APÊNDICE

**Link dos vídeos das peças desta pesquisa**

**Link da página de Youtube da pesquisa: Andrea López – Instantes de encontro**

**<https://www.youtube.com/channel/UCGkweUIQ0yERFXchjQ2uU6A>**

**Link do vídeo da estreia da peça *O Percurso de um Instante***

**<https://www.youtube.com/watch?v=2KCqL2trxbQ>**

**Link do registro em vídeo da peça para música e dança *Coisas pelo ar***

**<https://www.youtube.com/watch?v=vbYcBFGINvk>**

**Link do vídeo da estreia da peça para música e dança *Coisas pelo ar***

**<https://www.youtube.com/watch?v=nxKsZAk6wf8&t=46s>**

**Link do registro em vídeo do conjunto de miniaturas *Coisas pelo ar* utilizado nesta pesquisa, executado pelo próprio compositor**

**<https://www.youtube.com/watch?v=LtcQHY5hckA>**

## **Referências artísticas – Peças assistidas**

### **Anne Teresa de Keersmaecker**

26/10/15, Palais Garnier, Opéra National de Paris, Paris, France

Quatuor N°4, 1986, 35'

Musique Béla Bartók

Quatro músicos, uma mulher e três homens, e quatro bailarinas. Começa a dança, em silêncio. Figurino: Saias e blusas pretas, sapatos. No terceiro movimento as saias são encurtadas. Organização espacial: circular. Deslocamentos atravessando o espaço. Os músicos estão no palco, atrás das quatro bailarinas, sem vínculo corporal das bailarinas com os músicos. Pouca utilização do chão. Utiliza percussão dos pés na movimentação. Relação direta com a música em pequenas células, pequenas estruturas e grande estrutura. Finaliza com sequências similares às do começo. Pouca utilização da luz.

Die Grosse Fuge, 1992, 18'

Musique Ludwig van Beethoven, La Grande Fugue, opus 133

No programa consta um analista musical: Georges-Elie Octors.

Quatro músicos, uma mulher e três homens e sete bailarinos e uma bailarina. Figurino: terno preto com pequeno elemento branco. Não existe vínculo corporal entre músicos e bailarinos. Músicos no fundo do palco. Relação direta da coreografia com a música. Frases mais compridas, intercaladas. Mais utilização do chão. A diferença da anterior, não utiliza percussão com os pés. Organização do espaço: também é circular e também existem deslocamentos em diagonal. Utiliza movimentos espelhados e os recursos de organização estrutural da forma musical Fuga. Intercala movimentos lentos com movimentos bruscos e movimentos rápidos com movimentos lentos. Uma mulher vestida de homem entre os homens. Iluminação diferente no começo, depois volta a como estava antes. Mais utilização do nível alto no final mas retoma as sequências do começo para finalizar.



Verklärte Nacht, 1995, 30’

Musique Arnold Schönberg

No programa consta um analista musical e Rosas: Georges-Elie Octors/Rosas.

Orquestra de cordas no fosso. Oito bailarinas e seis bailarinos. Figurino: ternos para os homens, vestidos diferentes para as mulheres. Cenografia: efeito realizado com luzes que simula um bosque. Posicionamento das árvores no lado esquerdo do palco proporciona um direcionamento em diagonal no espaço cênico. Duos, solos, trios e momentos grupais.

### **Companhia Quasar**

03/06/2016, Teatro Renascença, Porto Alegre, RS, Brasil

“Sobre isto, meu corpo não cansa.”

Ano de Estreia : 2014

Duração: 80 minutos

Coreografia : Henrique Rodovalho

Trilha sonora: *Eu me Lembro, Um Só, Talvez, Qualquer Negócio, Oitavo Andar, O que eu Bebi, Ô, Ana, Sambinha Bom, Cena, Olha só, Moreno, Cais, In the morning, Por que você faz assim comigo? Do Amor, Sushi, Cada Voz, Megalomania, Víbora, Só sei Dançar com Você, Billie Jean.*

Cenário : Henrique Rodovalho

Figurino: Ludmilla Castro

Fotografia: Layza Vasconcelos

Referência: <http://www.quasarciadedanca.com.br/espetaculos/sobre-isto-meu-corpo-nao-cansa-2014/>

Acessado em 04/06/16

6 bailarinos, 3 mulheres e 3 homens. Um violonista em cena, no fundo do palco, detrás das cortinas translúcidas, menos em uma cena cantada onde fica em pé no centro do palco com os bailarinos que vão se aproximando dos microfones para cantar. Utilização musical proposital, clara e com estilo humorístico mas sem perder a seriedade. Cada cena é construída

sobre uma canção. Por vezes uma canção aparece apresentada novamente no decorrer da peça como recurso narrativo de relembrar o humor daquele primeiro momento. Por exemplo: para sair de uma cena mais triste ou pesada e dirigir o estado do público para uma outra mais leve e humorística.

As estruturas musicais são trabalhadas na coreografia, por momento, com absoluta fidedignidade. Se a frase musical repete uma estrofe, a frase coreográfica também repete. A letra é utilizada como estímulo relativamente obvio para as escolhas de movimento, embora não se trate meramente de uma intenção de representar aquilo que a letra relata.

As cenas em uníssono são trabalhadas nos detalhes e nos sequenciamentos, tendo elas força e elegância. Os duos, também claros e delicados, são organizados em um sair e entrar muito cuidado, onde o foco de atenção é levado com gentileza para o novo acontecimento.

Os momentos cantados com microfones em cena pelos bailarinos aportam um estado de união entre voz e corpo esteticamente interessante. Embora o trabalho vocal parece bastante cuidado, o objetivo não parece ser apresentar uma boa performance musical e sim a possibilidade de explorar o som da voz enquanto parte do corpo. Nas cenas em duos os bailarinos cantam pendurados do colega e de cabeça para baixo. Esta escolha não poderia ser primariamente musical, embora seja uma possibilidade sonora, mas insinua a intenção de procurar ir além do obvio, testando assim os limites estéticos. Ao chegar ao microfone para cantar, por exemplo, os bailarinos se encontram sem fôlego por terem estado dançando, e essa condição real do corpo funciona como elemento cênico interessante de ser observado desde o público.

As cenas mais violentas são de um cuidado evidente e carregadas de poesia e simplicidade.

O cenário e o figurino são constantemente renovados, o cenário através da iluminação e o figurino com trocas várias.

Treina Pilates.

## ANEXOS

### Partitura de *Coisas pelo ar*

Bruno Angelo  
2012



PARTITURA

## .Coisas pelo ar

Esta obra musical compreende cinco peças curtas para piano inspiradas em imagens de distintas coisas suspensas no ar. Pó, foguetes, folhas de árvore, nuvem e pandorga: cada coisa traz consigo um movimento particular, e com ele uma poética musical que sempre transborda da imagem.

Este trabalho se dirige à pianistas estudantes em nível médio e avançado, bem como a profissionais em busca de uma estética mais experimental em relação ao repertório tradicional desse instrumento. Me parece recomendável como contrapeso às peças mais densas e complexas que frequentemente permeiam os recitais de piano.

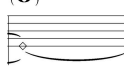
Bruno Angelo

bmangelo@yahoo.com.br


<http://epopeiafantastica.wordpress.com>

## .Sobre a execução

(o)




ou




- abaixar as teclas silenciosamente. No primeiro exemplo a figura entre parêntese indica a duração da nota;

ou




ou



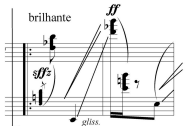
- tocar o mais rápido possível. No segundo exemplo, por causa do colchete inclinado, há um pequeno *accelerando*, e portanto deve-se começar numa velocidade um pouco mais lenta;

(*crescendo*)



- abafar a corda da nota indicada com a mão antes de tocá-la;

brilhante



- *clusters* a serem tocados com as palmas das mãos. Quando precedidos por sinal de bemol, usar as teclas pretas; no caso do bequadro, usar as teclas brancas.

## I. Pó

Com leveza ♩ = 86

Piano

*p*

*poco*

*mp*

*riten.* ----- *a tempo*

5

*sub. mf*

*p*

sempre contínuo, ainda que o som desapareça

9

*ppp*

*mp*

uc. -----

16

*poco rall.* -----

(uc.) ----- tre corde

## II. Foguetes

$\text{♩} = 56$

Piano

*f*

*mf*

*p*

*f*

*ff* (os dois pentagramas em oitava acima)

brilhante

*gliss.*

Rea ————— Rea —

2

## II. Foguetes

(8<sup>va</sup>) -----

31 *ff* *legato* *p* *mf* *loco*

(ped.) -----

39 *p* *mf* *p*

(ped.) -----

48 *la 8<sup>a</sup> acima*

(ped.) -----

\*) atacar quatro clusters em movimento ascendente.

## III. Folhas de Árvore

**Piano**

**moltissimo legato e espressivo** ♩ = 44

*dinâmicas ad libitum*

(senza pedale)

5

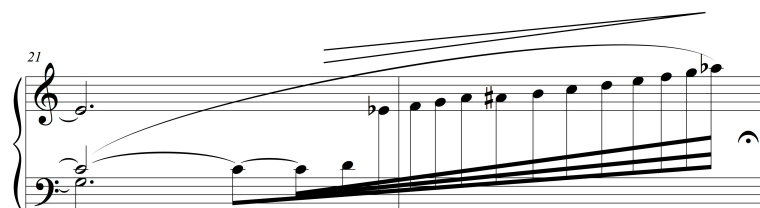
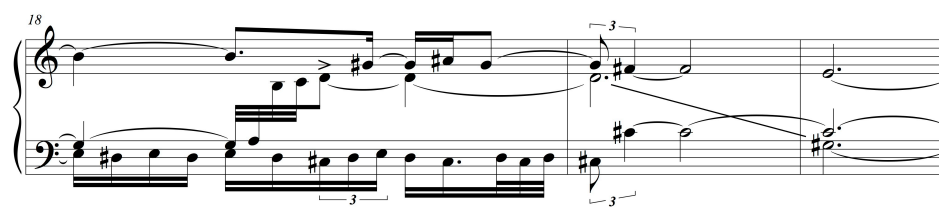
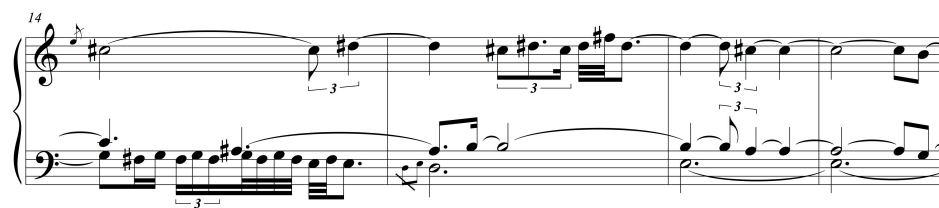
8

11



2

## III. Folhas de Árvore



## IV. Nuvem

Piano

ca. 8"

*f*

*ad lib.*

*poco*

*ppp*

*ppp*

ped. sostenuto

*p* *sfz*

*ppp*

*poco*

6

(ped. sost.)

12

(curta) (*etouffé*)

*f*

*ppp*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

(ped. sost.)

8<sup>vb</sup>

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (Piano) instruction and a dynamic of *f*. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a sustained chord. A fermata is placed over the first measure of the right hand. The score includes various dynamic markings: *ad lib.*, *poco*, *ppp*, *p*, *sfz*, and *ppp*. A pedal sostenuto (ped. sostenuto) instruction is present. The second system starts with a measure number of 6 and continues with similar musical notation, including a measure number of 12. The score concludes with a final dynamic of *f* and a *ppp* marking.

## V. Pandorga

À distância ♩ = 96

Piano

8 *mf* *(mf)*

*p* *(p)*

*pp* *(pp)*

*sempre*

5 8 *(mf)*

*poco* *p*

*(pp)*

9 8 *mf*

*f* *p*

*(p)* *(p)*

*(pp)* *(pp)*

2

V. Pandorga

13 8

(*mf*)

*sfz* *f* (*f*)

(*p*)

(*pp*)

18 8

21 8

(*p*)

(*p*)

*ff* *pp*

V. Pandorga

3

Musical score for measures 25-28. The score is written for piano in 8/8 time. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Measure 26 features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Measure 27 features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Measure 28 features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) at the beginning of measure 25, *(p)* (piano) at the beginning of measure 26, and *(pp)* (pianissimo) at the beginning of measure 27.

Musical score for measures 30-33. The score is written for piano in 8/8 time. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Measure 31 features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Measure 32 features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3. Measure 33 features a melody in the treble clef starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The bass clef part consists of a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3.

(*Res.*) ----->  
até o final da ressonância...